د. عميش العربي

محمود درويش

خيمة الشعر الفلسطيني



AlphaDoc



محمود درويش

خيمة الشّعر الفلسطيني

محمـــود درويـــش

خيمة الشّعر الفلسطيني

الدكتور

عمّيش العربي

أستاذ محاضر في علمي البلاغة والعروض

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف الجزائر

2014



رقم التصنيف : 810

المؤلف : عمّيـــش العربـــي

عنوان الكتاب : محمود درويش - خيمة الشّعر الفلسطينيّ

رقم الايداع : 2013-5928

الواصفات : الأدب العربي

بيانات الناشر : قسنطينة – الجزائر – ألفا للوثائق

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه و لا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(ردمك) : 978-9931-484-03-5



الطبعة الأولى

2014

ألفا للوثائق

استيراد وتوزيع الكتب

36. مكرر نهج سايغي أحمد س م ك قسنطينة الجزائر

الهاتف : 15 55 62 31 213+

الفاكس : 93 95 62 31 213+

النقال : 34 64 90 770 213+

البريد الإلكتروني : alphadocumentation@hotmail.com

الإهداء

إلى والدتي التي كانت دوما بالنسبة لي

رمز الحياة والمثابرة

أهدي هذا المجهود النقدي الأدبي المتواضع

المحتويات

تقديم:

لقد صادف إنتاج هذا العمل النقديّ مرحلة احتفال الوالدة خيرة واشك بمعاينة نجاحات هذا الابن الذي تركه أبوه جنينا في بطنها فهو البشارة التي نوّرت آفاق العمامشة وعرش أولاد عبد اللّه، ثمّ وقّع القدر شهادة الفراق فتغمّدها اللّه برحمته الواسعة بعد أن وعت جيّدا نتاجات صنيعها..

وأما الوجه التّأبيني الآخر الذي يجمله هذا النّتاج فهو تزامن كتابته مع حياة الشاعر محمود درويش، وقد تشاكل جراء تنقيح هذع المقلات التي حاولت كتابتها ممتلكا لنقد الشعر مع تعاطيه، أرخت تحولات إخراجه المخرج اللاّئق بسمعة الشاعر المبحوثة لسيرورة تحولات فصول الشاعر محمود درويش، يعتل ليسلم، ثم يسلم لكي يعتل من جديد، إنه عربي في لباس بلاد هي استعارة لحزن متواصل عميق لا تقوى على محوه المسرات، كيفه كيف الكتابة الفنية لا تكاد ترى يوما مستقيما من أيامها إلاّ وسئملت مما تلاقي سواء أكان ذلك بالرضى أم بالتبرم، ثم شاءت الأقدار أن ترى هذه الكتابة موضوعها الشاعر وهو يبحث عن أشياء من المستحيل العثور عليها فهي إما ان تكون التشوف إلى الوطن الأسير أو التعطّش لقول القصيدة النهائية النموذجية والتي لا يمكن للسان كيفما تحنّك أن يصادفها في يوم أيام حياة الإبداع، كان افتقاد هذا الأخير قبل الانتهاء من دوزنة فصول البحث عنه أو البحث في أشعاره، لقد سلك درويش سبيل تنميق القول إلى درجة التخليط فقال بما يشبه بلاغة الكاريكاتير، وقال الشعر بلغة المسرح وقال بأسلوب السينما كلذ ذلك كان مسعى لا طائل من ورائه، إنه متشبع بكونه يقول لكي يتجاوز، فقد عانى من أسر المحايزة بينه وبين أعراس لسانه التي تريد لأن تقيم له الأفراح فيهدّدها بالبكاء الفلسطيني الغريزيّ الذي لا تتقنه الشعوب مثلما تتقنه الذات الفلسطينية، لذلك كان ديدن الشاعر مثل قصيدته ينتهي ليتواصل ويستمر، وقد كان لزاما والحال هاته أن تتشبع الرؤية النقدية الأدبية بما يكافئ الصيرورة الفلسطينية

عبر تراحيلها بتجليات إبداعية تختصر الوجود العربيّ انطلاقا من آثار النكبة المعرفة بدون تعريف إلى مراحل المقاومة فالمفاوضات الراهنة بكلّ ما تحمله من مخاض تبلور الذات الفلسطينية المعاصرة...

لذلك فإنّ تقديم هذه الدراسة قائم على الإهداء الحميمي للمرحومة واشك خيرة والشاعر محمود درويش، وإنّ تنقيحه وإعداده للطّباعة مناسبة للتّرحّم عليهما.

الدكتـــور

العربـــي عمّيـــش

المقدمـــة

اجتمعت لهذا البحث أسباب بحثية جمّة كانت كفيلة بأن تجعله محلّ الاهتمام البالغ بين الانشغالات الأدبية التي ما فتئ صاحبها يعاني مصاعب بلورتها في حيّز التداول المعرفي الجامعي والثقافي العامّ، منها ماهو موضوعيّ، ومنها ما هو فنّي جمالي بحت، تلك الأسباب مجتمهة إذاء أوحت لي بأن أقدم على الكتابة في موضوع شعرية درويش، ومعها الشعرية الفلسطينية، تأريخا وتحليلا، يحدوني شغف وحبور هما ملآني بالزّهو المفعم بروح الاستكشاف وحبّ مطالعة أسرار اللّغة العربية في مربضها الشعريّ، حيث لا مضمار يضاهي ائتلاقها وتفجّرها مثل مضمار الشعر نجاعة لتفتيق مكامنها.

تناهت إلى عرفي كلّ الأسباب المسرودة آنفا والتي لم يقف ثلمي لأتخيرها بعد، وذلك بعد أن صادف موضوع شعرية محمود درويش في نفسيتي استجابة ملحاحة انطلاقا من متعة النظّر في المسائل الجمالية الفنية التي تستدعي نباهة نقدية يزكّيها طموح إبداعي عارم، ولذةّ تشريح للظاّهرة الإبداعية في حيّز تعاطي الشعر، إذن فلا سبيل إلى إخفاء مدى الغواية التي يمارسها شعر درويش على القارئ العربي المعاصر المتذوق لجاذبية لسحر الشّعر وغوايته الأخاّذة المحركة للّعبة اللغوية المتبناة قصد ابتداع الأساليب والإيقاعات ومختلف صنوف التجارب الإنشائية البديعة، فالذيوع الباهر الذي صادفه الخطاب الشعري الدرويشي في الفترة الأخيرة مسعفا بالدعم الروحي المعنوي للقضية يجعل مشروع بحثه حلم كل شغوف بمساءلة المستجدّات الأدبية العربية والانسانية على سواء.

لعلّ طرافة الإبداع الشعّري لديـــه متأتية من كونه جامعا بين عناصر الحداثة والتراثية الشعرية، بالإضافة إلى ما يمارسه من تجريب حداثي مستمر، يجعل من النصّ الواحد مجموعة ظواهر جمالية فنية قد تتجاوز في بعض الأحيان الأدوات النقّدية ومناهج بحث ذلك.

مع كل ّالذي ذكرناه من نعم الفن ومحاسنه ّالتي امتاز بها شعر هذا الشاعر الململم لسيرة بني فلسطين، فقد آليت على نفسي عدم الوقوع في الولع المعمي لفطنة التبصّر بالظاّهرة الشعّرية فالفتنة الفنية بلغة الشّعر لا تذهب ذلك القبس من نور العقل الذي عادة ما تتلقّى به المعارف الأدبية، وإنما اكتفيت من كل ذّلك باستمداد حماس التقّصيّ وشعف العرفان، والظفّر بغناء الدلالات الفنية الجمالية المتمنعة عن كلّ حصر وتتأبّى لشدة تحفّزها لطول التجدد وختساف عين الشّعر الثّرّة النّضاخة، وثراء تنوعّ معينها المعرفيّ والحركيّ في جشد النصّ ّالواحد، و ربما كان المعين الأكبر الدّال على النّية الطّيبة في مقاربة شعرية درويش واردا من جهة كوني أمت إلى ممارسة الكتابة الشعرية أتعاطاها وفق رصيد نتاجي متواضع أمدنّي بثقة الإقبال على النظر في المكونات الجمالية الفنية للخطاب بشيء من المعرفة بخصوصيات الظاّهرة الشعّرية مثل التعاّمل مع اللغّة وموسيقى الشعر التي أفدت في مجالها كثيرا من الدرّس الجماعي لمقياس العروض وموسيقى الشعر الذي أسعى إلى تفهيمه و تطويره كل سنة بالنظّر والتطبيق ولقد قال القدماء في مثل هذه المناسبة: إنّ الذي سلم طبعه وصفا استغنى عن معرفة العروض لدى مزاولة ابتداع الكلام الفنّي الجميل، ولا أنكر في هذا المجال نقل بعض المسائل الإيقاعية إلى حلقة الدرّس مع العروضي مع طلبة السنة الأولى الذين لهم فضل التنبيه إلى قضايا إيقاعية ما كنت لأهتدي إليها لو لا مداخلاتهم في شأنها.

وكما كان للعوامل التي ذكرتها فضل إغناء البحث، فقد زرعت في نفسي من جهة أخرى مخافة الوقوع في فخ اّستسهال الظاّهرة الشعرية، الشيء الذي جعلني أستعد في كل مرة للتخلّي عن المعرفة المسبقة الجاهزة فيما يخصّ البنيات الشعرية التي اشتهرت بها الحداثة الشعّرية عن كلّ فِسْر، فكنت أعزل النصّ عن مقروئياته الآلية المعتادة التي عادة ما تفرض مناخا نقديا محدداً دون أن أقرأ الخطاب قراءة المخطّيء، أو المجيز المحابي فقد دأب الناس

على مثل هذا التداول البارد المهادن القائل لمجرّد القول، والكاتب من أجل الكتابة حيث غالبا ما يكتفي فيها بهوى الذات دون الموضوعية.

ولم أكتف لرصد نتاج محمود درويش الشعري بالدوّاوين المطبوعة في شكل أجزاء أو مجموعات شعرية، بل سعيت إلى تقصي المسار الإبداعي عبر المجالات والدوّريات المتمثّلة في مجلة الدوّحة ملاءمة مع التقاليد الإعلامية العربية المعاصرة، لأن درويش على غير سنن الآخرين في إذاعة نتاجه الشعّري الجديد، لأنّه صوت منشد للشعر مترنّم به وربما شاركه الشعّراء الفلسطينيون الآخرون وكذا في النشّر الصحاّفي الذي يشكّل ممارسة خاصةّ في إنتاج الخطاب الشعّري العربي المعاصر والحديث، بل يتعدى ذلك إلى القراءة الشعّرية في المحافل الثقافية الشيء الذي يستدعي تسلحّ الرؤيّة النقّدية بمتابعة الظاهرة الفنية والملمح الجمالي عبر تحركاّت الشاّعر هنا وهناك.

وكان لإغماط النقاّد الشاّعر حقه من العرفان والاحتفال بشعريته على غرار الاحتفال بالشّعراء العرب الآخرين سببا محرضاّ على تركيز الاهتمام به دونما سواه، ولعلّ مردّ هذا الحذر والارتياب وارد من جهة تباين المواقف العربية في تشخيص الهمّ الفلسطيني فلطالما ارتبط هذا النظر بالمجال الحيوي الذي تتبنّاه كلّ قبيلة عربية منقوصا من الموقف الإجماعي يستحيل التقاطه وسط الصراع العربيّ العربيّ، فالقراءات النقّدية لأعلام حداثة الشعرية العربية من الشعرّاء غالبا ما كانت ذات منطلق جهوي وطني ضيّق الآفاق تتخذ من التحاّلفات الثقافية الجهوية دائرة إشهارية ضيّقة المقاصد، لا ترمي إلى خدمة الظاهّرة الإبداعية العربية الإنسانية على الشاكلة التي ينبغي أن يكون عليها بالقدر الذي تتوجةّ فيه إلى تجلية فضل تجمعّ معيّن كما هي الحال مع تجمع مجلة شعر، والتعّصب للمدرسة الشعّرية اللبّنانية، والعراقية في بعض الأحيان، وقد كان ذلك الاقتصار المغرض أدعى إلى تهميش الشعّرية الفلسطينية بالقدر الذي محّنها زيادة على المحنة الوطنية

المستمرّة قبـل أن تظهر اهتمامــات نقديــة منبثقــة عن المثقفين الفلسطينيين أنفسهم مثلما تجلى ذلك في قراءة أفنان القاسم لشعرية درويش في الملحمة البيروتية.

إذن فمن هذا الباب المحصّل من كلّ العوامل المذكورة كان اهتمامي بإبراز ما للشعّرية الفلسطينية من أفضال المساهمة في بلورة فلسفة حداثة الشّعرية العربية عن طريق رصد مختلف مظاهر الإبداع التجريبي بين الشّعراء جميعهم دون تمييز حتى إذا ما تحتمّ على هذه المواقف المرور على ذكر الإبداع الفلسطيني، فإنّها إماّ ناظرة إليه في إطار التأريخ للثقافة الفلسطينية، أو لبحث الرّابط الموضوعي بين السياسي والجمالي، فكانت تجد في النّص الشّعري الفلسطيني استجابة معرفية قد تكون مفروضة من خارج النّص،كما بدت في المبادرات الأولى التي رأت إلى الظاّهرة الشّعرية الفلسطينية على أنهّا خلو من المحسنات الجمالية، لا ترى فيه سوى الخطابة، و التقّريرية والمباشرة التي تعدّ نقيصة من نقائص الجمالية الشّعرية كما هو الشأن في نظرة أدونيس الشّعرية، أو غالي شكري أو جمال الدين بن الشيخ أو كمال (أبو) ديب وغيرهم ممّن اهتمّ من النقاد العرب وغير العرب بحقل الدراسات الشّعرية.

لقد كانت المناهج النقّدية أكثر نموذجية في التناّول عندما يتعلقّ الأمر ببحث حداثة الرؤّية الشّعرية هارعة إلى تمثلّ المقاييس الجمالية الفنية التي اشترطها عز الّذين إسماعيل و أدونيس، والمدرسة البنيوية ممثلّة في كمال (أبو) ديب وبالتاّلي فعوض توليد الرؤّية النقدية القرائية انطلاقا من معطيات الظاّهرة الشعرية ذاتها فقد انبرى هؤلاء إياهم يقبلون القياس لتنميط الشرط الإبداعي وأوغلوا في تبنّي المغايرة حتّى بدوا شبيهين بالمعارضة الثقافية التي لا تقدم على النّص إلاّ ناظرة إليه من حيث قابليته لتحقيق الشروط الإبداعية الاتباعية التي صيّروها هم مقاييس إبداعية لحلول الإبداع في الاعتبار الحداثيّ الذي فوّضوا أنفسهم أنصارا غلاة له، لذلك فإنّ معظم الرؤى النقدية تقع في تناقض داخليّ بين حسن النية في التشّريح، وخيانة

المنهج المتبّع في تحقيق فلسفة الرؤية النقدية ذاتها إن لم نبالغ، وحسب زعمنا فقد كان هذا البحث بالقراءة فنيا وفكريا للظاهرة الشعّرية دون عمد بعد ذلك إلى الحكم على نتائجها، لأن ذلك في رأينا متروك له ثراء عن طريق مدى استجابة الرؤّية الإبداعية بطاقاتها التفّجيرية إلى تعددّ القراءات التي ستحافظ على تواصل حياة النصّ المحتوية عناصر التجدد والانبعاث كلّما دعا الموقف الإبداعيّ إلى ذلك وفق ما يتضمنّه من تصوّرات فنية جمالية تجعله يتسربّ الى أغوار النفّس البشرية، فيمتعّها منتجا أسباب التّبذل والاحتفال بالظّاهرة الإبداعية، فينبّهنا إلى مقادير الإبداع التي حازها خطاب درويش الشعّري، فهو من هذه الوجهة كفيل بذلك قمين في وقت سادت فيه الاعتبارات البنائية على نقل الإثارة الفعلية إلى قلوب القرّاء والمتلقّين كما كانت القصيدة التراّثية تسعى إلى تحميس الملتقي، وهي طبيعة جمالية لا ينبغي زوالها عن الشعرية العربية مع التخفيف من شروطها الصوّتية الإيقاعية، لأن بإضاعة عنصر أو صفة الإنشادية تضطرب حاسةّ المتلقي وتتسّع الهوةّ بين الملتقي التقّليدي والفاعلية الشعّرية ذات الفاعلية الحداثية في وقت ما تزال العرب فيه من أحوج الأمم إلى فن يحافظ على خصوصياتها الروحية والحضارية، ويحفزّها للتّوحّد والالتئام.

إذن فالتنظير النقّدي ذو النّزوع التكريسي حسّ ثقافيّ له مناسباته التفكيرية التي تستدعيه بإلحاح من حيث هو ينمطّ النمّوذج الشعّري الحداثي المهيمن إعلاميا مانعا إياه عن أن يتبدّل لاحقا أو يتغيّر بعدا ويجعله أكثر تلبية لمقروئية معيّنة هي صيغة للتّواطؤ بين المنشئ والمتلقّي المؤسّساتي تريد أن تستحوذ على المشاريع القرائية الأخرى، فيكرس شروط عمود الشعّر ثانية مثلا، لذلك وجب على الرؤية النقدية المتّزنة الاعتبارات أن تكون تالية للممارسة الإبداعية وبالتالي لا تتعدى القراءة إلى توكيد النموذج وهو ما استوجب أخذ الحذر من الوقوع تحت ضائقة حكم المصطلح النقّدي، مبدلا ذلك بتوصيف الظاّهرة الشعرية إن تطلّبت الحاجة؛ مثلما أنّ النّزوع إلى التقعيد الشّعري مسلك ثقافيّ متواز مع سياق ابتداعى الخطاب

الشّعري وقد يتعارضان حينا ويترافدان أحيانا على أنّ يبقى بين السّياقين سياق ابتداع الفكر النقدي وسياق ابتداع الخطاب الشّعريّ وشائج لا يستطيع النّقاد تبيّنها غاية التبيان.

أما فيما يخصّ جانب استفادتي من البحوث لدى التذعويل على إنجاز هذه القراءة النقدية الجمالية فقد توافرت كثير من الأسباب الذاتية والموضوعية التي حرّضتني على مناوشة الموضع، بلوغا لأسباب ضبط موضوع البحث هذا بما يسمح به منهاج القراءة النقّدية لشعرية درويش فقد اقتصر على دراسات اختصتّ بالشاّعر ذاته مثلما هي الحال في كتاب أفنان القاسم (مسألة الشعر والملحمة الدرويشية) فقد أفرط البحث في التحلّيل الوصفي، وأوغل في الانصياع للمنهاج الوصفي الاستعراضي سعيا للإلمام بالموادّ الشّعرية المحشودة التي من شدّة زخمها لا تكاد تستقرّ على فكرة موضوعة بعينها، الشيء الذي عسّر علينا مسالك الاستفادة منه، وجعلني أستفيد من الجو العام للبحث وهو الجوّ المحيل على القراءة والمتابعة الآنية المرتكزة على الانطباع والاجتهاد والتّأويل والقراءة الجمالية الفنية الملامسة كلّ أسباب الوعي بأدوات الوظيفة الشّعرية، وربماّ التذهدّي بعض المصطلحات التي كنت أتهيبها دوما.ثم يجيء ما تفضلّ به رجاء النقّاش في بحثه (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة) والذي بقدر ما وجهني إلى بعض المعالم الموضوعية في حياة، وفن الشاّعر بصفته قاربه شخصيا، فقد اتسم بإشارات سريعة إلى قضايا عامة لا تتعمق الظواهر بقدر ما تحصيها، فكانت الرؤّية متحفظة في نقد درويش بسبب من عاطفة الانتماء الفكري الجامعة بين الذاّتين، بل زيارة على ذلك فإّن كتاب رجاء النقاش يقع متقدما جداً بالنسبة للتجريب في الشعر الحر، الشيء الذي جعله يتخطى التخريج الفني الجمالي التطبيقي لشعرية الشاّعر، و ربماً كنت استفدت أكثر من الكتابات النقدية التي ظهرت في المجلات والدوريات المتخصصة مثل بحث محمد صالح الشنطي تحت عنوان (خصوصية الرؤّيا والتشكيل) الذي كان فيه أكثر منهجية وتعمقاً، تصدى إلى ربط بنية الخطاب (الموقف الشعري) بأدوات الصياغة

الفنيةوالنسق الجمالي الذي يضمن للخطاب الشعري الخصوصية الجمالية، وبالتالي التفرد بتفريع التحديث الشعري المعاصر.

لقد كان للباحثة فتحية محمود فضل التطرقّ إلى شعرية درويش من موقفين: الأولّ ضمن دراستها (الشعر الفلسطيني المقاوم في الأرض المحتلةّ) انصرفت فيه إلى الترّكيز على مميّزات أو خصوصيات الرّؤية الشعّرية ضمن تتبّع خصائص الانفعال الشّعريّ استقراءا وتوصيفا وتحليلا، زاغت فيه بعض الزّيغان عن التدقيق في المسائل التطبيقية، فلم تضفر ببحث الإيقاع والموسيقى، ممّا جعلها تكتفي بالتحلّيل الموضوعي للطرّح الشعّري،ولعلّها اتّبعت فيه منهاج الحماسة في تناول الشّعرية الفلسطينية أسوة بالمنهاج التقليدي الأكثر رسوخا في الموضوع بعيدا عن تمحيص التقنيات المشكلّة للرؤية الشعّرية، أما الموقف الثاني فكان من خلال بحثها (محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره) الذي جاء متسرعّ الأحكام واقعا في نفس الانتقاص الذي وسم البحث الأول، كانت الفائدة من البحثين كامنة في حسن تتبعّ المراحل الفنية و الفكرية السياسية لمسيرة درويش الشعّرية.

هذا الافتقار إلى البحوث المباشرة للخطاب الشعّري عند درويش أملى علي فكرة اللجّوء إلى القراءة الموازية له في ضوء الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة المتفرّغة لبحث الحداثة الشعرية عند أعلامها البارزين أمثال أدونيس، وصلاح عبد الصبوّر والسياب، مع الاستعانة بالمنهاج الإحصائي الذي يساعد على حصر الظاّهرة الفنية الجمالية، مع تجاوز ذلك إلى فهم الظاّهرة وتفسيرها سعيا للكشف عن حضورها الوظيفي في تشكيل دلالة الخطاب الشعّري. وكان الخطاب الشّعريّ أو النص بين تلك المستويات المستعرضة يشجعني على ممارسة القارءة النقدية التوفيقية انطلاقا من ثراء معطياته المعرفية البنائية،المستثمرة لتراكمات الدّرس النقدي عبر شقّيه النّظري والتّطبيقيّ ولن أنكر في هذا المجال حقيقة استعانتي ببعض المواقف النقّدية التي طبقّت على التجاّرب الشعّرية الحداثية الأخرى دراسة موازية لتلك التي حاولت حصر جانب إبداعي معين عند شاعر من هؤلاء الشّعراء

المشاكلين للشّعرية الفلسطينية من مثل ذيوع المذهب الأدونيسي في جمالية الإغماض البلاغيّ في أساليب التّعبير الشّعرية، واضعا نصب عيني أنه إذا كان الكلام على الكلام صعبا حسب نظرية أبي حيان التوحيديفي ترسيخ مبادئ التلفيظ الإبداعيّ، فان الّكلام على الشعّر يكون أصعب من كلّ التقديرات النقدية، وتلك سمة يقتضيها نباهة حس الاستقراء وفطنته، ولعل المنهاج الاستقرائي الذي سلكته لبحث الظاهرة الشعرية، كان أحرى بأن ينتظم عبر ما رأيته مواتيا للرؤية النقدية التي تحاول الاهتداء إلى العناصر الفنية، والملامح الجمالية، فكان أن قسمته إلى أربعة مباحث انتقلت عبرها من الفكر إلى الصياغة والتاريخ إلى التفسير والنّظر إلى التّطبيق، لذلك اختص أوّل تلك المباحث بتتبّع مراحل شعرية درويش في ضوء التجربة الشعرية الفلسطينية الكلية، حيث كان لزاما علي الاستضاءة بمعالم التجريب الحداثي عند كل من معين بسيسو، وعز الذين المناصرة وسميح القاسم، ثم انتقلت إلى باب بحثت فيه جماليات الطرح الشعري، انصبّ مجهود الدراسة فيه إلى بحث علاقة الفردي بالجماعي،ومن ثمّة سعي الشاعر إلى التخلص من سيطرة السياسي على الرؤية الشعرية الفلسطينية، والثوات التعبيرية التي تصدر عن عوامل نفسية أملتها طبيعة معاناة درويش للواقع الفلسطيني في الأرض المحتلة أو في الشتات، ثم اشفعت الفصلين الأولين بالنظر في الأسس الفنية التي تجاوبت مع الاهتمامات الموضوعية، فكان الفصل الثالث للجانب اللغوي نظر لاقترابه من الرؤية الفكرية حسب رأينا، ولكونه المادة الأولى في صوغ الفكرة الشعرية، لكي نخلص آخرا إلى الحداثة الشعرية من خلال طبيعة تعامل درويش مع موسيقى الشعر والإيقاع الفني للصياغة الجمالية، فما كان الا أن اهتممنا ببحث تنويع البنية الايقاعية المتعلقة بتفعيلتين حظيتا بالتجاوب الموضوعي مع غنائية درويش هما تفعيلتا المتقارب والكامل مع بحث علاقة التفعيلة بالوحدة اللغوية (المفردة) ببحث التّشاكل والتباين، ومدى تأثيرهما في الخصوصيات الجمالية والفنية لشعرية درويش.

ربماّ استعصت على صرامة التوزيع الفصلي، السيطّرة على الحقل الدلاّلي الخاصّ بكل موضوع أو فكرة من هذا المبحث، وذلك عائد في نظريّ إلى ضرورة التّواشج الدلاّلي بين الظوّاهر الفنية وتماهيها في التّشاكل والامتزاج فلا سبيل إلى إنكار حقيقة اكتمال فصول ثقافة الحداثة الشّعرية العربية بالرّغم من مظاهر التّمزّق السياسي والاجتماعي والثقافي الذي تعاني منه أنحاء العالم العربيّ برمّته، حيث تغدو ثقافة موسيقى الشّعر النقدية في حاجة إلى أن تفسرّ في ضوء الدلاّلة اللغّوية وأن تستعيد القراءة النقدية أوليات ثقافتها الإيقاعية التي انبثقت عنها أوّل مرّة، وهـــو ما حتمّ عليّ في كثير من الأحيان الرّضوخ إلى استعجال الفكرة النقدية المناسبـــة للموقـــف التّحليلـــي حتى لا تخطئ موضعها من سياق التّناول فتقع خارج ما ارتؤي لها من تموضــــع منهجـــي فـــي مواضيع الفكرة العامّة لبحث القيم الفنية والجمالية في شعر محمود درويش، إذن فلا غرابة في ورود إشـــارات نقديـــة استباقيـــة تختـــصّ بدلالتي إيقاع الشّعر أو موسيقـــاه ضمـــن مبحثي: (جمالية الطرّح الشعّري) و(مستويـــات الدلالة اللغّوية)، لأنّ في تأجيل ذكرهـــا تشتيتا للرؤية النقدية التي تكفلّت بقراءة الجماليـــة الشعّرية في شعر درويش.

إذا وبعد تأمّل جماع المسائل الفكرية التي لامسها بحث شعرية درويش يتبيّن لقارئها أنّها لا تعدم أن تكون رؤية استخلاصية للمسار التحديثي الذي سلكته القصيدة العربية المعاصرة، لذلك فإنّ هذه القراءة عبارة عن قراءة لحداثة الشعرية العربية من خلال أحد أبرز أعلامها الذين لم تسعفهم الظروف العربية بكلّ تآكلاتها الواقعية.

وأخيرا إذا كان لهذا البحث أن يدعّي استعداده للتّواجد بين يدي القارئ المبدع الذي تركنا له حيّزا خلال هذه القراءة النقدية فان الفصل في إيصاله إلى هذه الغاية من التعهّد وإجالة النّظر، وإخراجه على ما هو عليه من حسن النية والقصد يرجع بالدرّجة الأولى إلى أستاذي المشرف على متابعة مراحله الدكتور زاوي أمين الذي

فتح لي بيته، ووضع مكتبته تحت تصرّفي، فكان أن نمّى بعنايته الفائقة مشروع قراءتي النقدية الطّامحة المتواضعة التي مهما بلغت من الإصابة والتّوفيق ستبقى نسبية ترتجي فضل القارئ ونعمة المتفهّم التي ستفتح للقراءة النقدية متنفّسا رحبا متواصلا.

د. العربيّ عمّيش:
عميد كلية الآداب واللّغات بجامعة حسيبة بن بوعلي بالشّلف
أستاذ علمي الشّعرية والعروض وموسيقى الشّعر
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف – الجزائر 2013

الفصل الأول

قراءة درويش في ضوء التجربة الشعرية الفلسطينية

قراءة درويش في ضوء التجربة الشعرية الفلسطينية

تكاد كل التجارب الشعرية تتسم بالخط التجريبي النموذجي الواحد، ذلك الخط الذي يسم الأصوات الشعرية بالسمات الفنية الفكرية التي في ضوئها تمرحل التجآرب. فالبداية تكون لاكتساب وتلقيّ الثقافة الفنية للممارسة الشعرية، وبالتآلي تنطلق من الكلاسيكية التعّليمية، فالرومانسية لكي يليها ما تبقىّ من مستويات النضّج الفني. لذلك كانت بداية درويش الشعّرية بتقليد الشعر العربي القديم في معلقاته[1] إلا أن هذه المرحلة لم تتم بالدوام، والاعتبار حتى من لدن الشاعر لانبرائه في المرحلة الرومّانسية وإن كان رجاء النقاّش قد احتسب تلك التجربة في بحثه عن درويش بمثابة (المرحلة الفنية الأولى، مرحلة التأثير بالشعّر العربي القديم، وخصائصه الفنية المختلفة...)[2] غير أنه عند استقراء بواكيره الشعرية لا نلغي ذلك، بل لا يتحدث الشاعر ذاته عن كلاسيكية إلا من باب التذكار.

هذا التحليل النقدي لا ينسينا ما يكتنف تصنيف الشعر تصنيفا مدرسيا من صعوبة متولّدة عن طبيعة المادّة الشّعرية ذاتها حيث تتّصل أوّليات الشّعر العربيّ بالسّحر والكهنوت،ثمّ بالنظر إلىكون هذا الفن الجمالي العزيز يتأبى على أن يوطر بإطار، وأن يلتزم قاعدة فنية تنبه عن جمالية التجريب فهو دائم التّفلّت والانبعاث، ولكن ومع ذلك فقد دأب الدارسون على وسم الخطاب الغنائي التخييلي المفرط في الغنائية بالرومانسية وللعرب اتّصال وثيقة بهذا المنزع تراثيّ قديم فقد تواجدت قبائل عربية تتعاطى ضروبا من الانطباع الشّعري الغنائي مثلما هي الحال لدى بني

---

[1] انظر رجاء النقاش محمود درويش شاعر الأرض المحتلة/كتاب الهلال ع 20 يوليو 1969 ص119.

[2] من ص126.

عذرة، مثلما يفهم في تخريج الشّعر على أنه مناقض للحقيقة الموضوعية، فهو لا يرتبط بمقصدية بعينها بل يتماهى مسكونا بالشّروط والتيه والإغماض متطلّبا كلّ حال نادرة ومعانقا كلّ غاية في غياهب الظّنّ والتغني بها، بل هناك من ذهب فوق كلّ ذلك إلى وصف الشّعرية على انّها (حركة تشاؤمية كانت تحلف بذكر مظاهر الشؤم، والعقم في الوجود، وتستطلع آيات النعي في كل مطلع، وتكره المعي والسيرورة وتهرب من واجهة الواقع في عالم الحلم والذكريات والطفولة....)[1].

وقد لا تجانب الصواب إذا ارتأينا أن كل مشروع إبداعي شعري يتخذ من الرومانسية والتّغبيرية[2] منطلقا له يبسط صوره في إطارها بكثير من التباهي والاعتزاز إذ هو زهو الشعراء وانتشاؤهم بإدراكهم سبقهم الكشفي في مجال المعرفة بتلك الأحوال والإلمام بتصويرها.

يعدّ محمود درويش في هذه المرحلة وارثا بجدارة سمات عمر بن أبي ربيعة في تعشّقه والمتنبّي في عنجهيته آتيا على تلخيص تلك المواصفات حين يقول: (أختاه، لا. لا تفضحي سري /لا تخبري أمي وتحكي كيف غيبني ولم أدر/مذ قال: لي: /شفتاك عنقودان من عنب/)[3]، ولسنا بالقائلين على هذه المرحلة بأكثر ممّا تستحقّ لأنّنا نتمثّل الشّاعر في حمأة فورة الشّباب يختبر الجناحين قبيل بسط قواهما للتّحليق عاليا لأنّ هذا الكلام الشّعريّ السّابق يخلو من كل مسؤولية النضالية أو لنقل عن هذه المرحلة الموضوعية التي يلتزمها كلّ شاعر بأنّها مرحلة التّجريب والنقد الإبداعي الذّتي أو هي سبيل لمعاينة الذّات لذاتها حيث تربط القصيدة خلال تلك المراوحات التّجريبية الأولية مهما تنوّعت موادّها الفنية الجمالية بالشكل العمودي حين بداية تمخضه لإنجاب بوازغ أوليات الشعر الحر (شعر التّفعيلة) في

---

[1] ايليا الحاوي/ الرومانسية في الشعر العربي والغربي دار الثقافة بيروت لبنان ط:1/1980 ص46.

[2] ج:2، ص:267/ ينظر: ابن رشيق القيرواني العمدة: باب الإحالة والتّغبير، 4: مصطلح شعري متعلّق بطبيعة غنائية عربية أصيلة قوامها أن ينخرط الشّاعر في مجانبة ذكر الأزمان الغابر.

[3] محمود درويش عصافير بلا أجنحة/دار العودة بيروت، د.ط.

هذه الظرفية الواصلة بين ازدهار العمومية، وارهاصات التحرر برز صوت محمود درويش، ليكتب (عصافير بلا أجنحة)[1] مستثمرا فيه كلّ طاقات فورة الحلم الرومانسي حيث يشبع الموضوع الشّعري بهواجس الثورة والمروق والمعارضة والانتقاد، جيث يستغلّ الشّارع تلك المناسبات الإبداعية في خلخلة البناء الشّعري التقليدي بتبنّي الانفعال الشّعري الحرّ المتمرّد، مع محافظة بين خفية ومعلنة على رائحة الشّعرية العربية العمودية محافظة من الشّاعر على الإبقاء على مصداقية التّجريب الفنّي حاضرة ومنها الالتزام بالقياس الكمي في الصياغة الموسيقية مع هدم النظام الشكلي للقصيدة العمودية، ولقد اتّخذ الشّاعر البحور الصافية سبيلا لإعادة تشكيل هرمية القصيدة العربية الجديدة.

لقد دفع فوران العاطفة الشّاعر إلى ضرب من الاسترسال والانطباع القائمين على طبيعة التذفكير الشّعري ذاته حيث تعتمد اللّغة الشّعرية ضروبا من التركيب التّدويري المتداخل الذي يحاول التّفلّت من الانضباط النّحوي، وعلى الأخص في إطار موسيقى تفعيلة الكامل، والوافر، ونرى في قصيدة (خذني إليك)[2] أدلّ دليل يثبت تلك الوجهة التّشعيرية، فقد وزع التفعيلات بكيفيات متفاوتة أقلّ ما يقال عنها: إنّها تنثال موافقة مع تمثيل النفس الشّعري متشاكلة معه في أداء ارتجالي بوحي انطباعي يغدو الموقف الشّعري خلالها موقّعا لخصوصياته البنائية تبعا لتدفق الأسلوب في شكل زوابع لسانية تلفيظية يعسر على العقل تأطيرها أو التّحكّم في مسارها السّردي حيث تتوازى ضمنيا مع متطلّبات الانتشار التّشكيلي متواشجة مع الموقف الشّعريّ:

خذني إليــــك: (إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل: متفاعلن)

دعني أحس حرارة الدنيا لديك

---

[1] محمود درويش عصافير بلا أجنحة/دار العودة بيروت، د.ط، ص: 35.

[2] م.س، ص:73.

دعني أروي شوقي الظامي إليك
دعني أعيش على يديك))[1]:

يظهر الجانب الرومانسي الغنائي هنا في اعتماد ظاهرة الامتداد الصوتي في نهاية كل سطر شعري (مستفعلان أو متفاعلان) والذي نعتبره ظاهرة موسيقية ذات قيمة ندائية (التذييل).

وتجاوبا مع المعطيات الواقعية التي عاشها محمود درويش آنذاك فقد احتاج إلى تمثل أصوات أخرى يحاورها ويبادلها الشكاوى وهو ما وسم أشعاره مبكرا بالحسّ المسرحي نحسب أنّ الصذوت الشّعري الفلسطيني بالطّبيعة وبالضّرورة محتاج إلى رفيق أو محاور أو أنيس يحرّكه أو يهيّجه أو يشاعره ترسيخا لصوت الإلحاح في طلب الحق هو بمثابة الشّاهد على الواقف الفلسطيني والعربيّ الذي يزوّه الإعلام الرّسميّ خلافا لمقدّرات الحقيقة في نفوس الشّعوب العربية،ودرويش في هذا الموقف لا يتوانى في تحسّب كثرة الأعداء وقلّة النّصير مثلما تحسّس ذلك المتنبّي (وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أيّ جانبيك تميل) فهو إحساس راسخ مبعثه الفورة ومجليّه ريب الزّمان لذلك كانت بواكير محمود درويش الشّعرية بمثابة خليط من النوازع الفردية الشديدة الذاتية، والغنائية الجماعية التي لم تكد تتلخّص يوما في حسّ شعب من شعوب الإنسانية مثلما تجسّدت في الحسّ الوطني الفلسطيني مع بروز بعض الملامح الثورية من مثل الرفض، والهجاء، والفروسية والدّعوة التّحدّي بمنازلة العدوّ ومبارزته.

لن يتأتى الوعي الخارجيّ بالعمل الإبداعيّ إلا فيما بعد عند تراكم التجارب الحياتية والتي بدورها تغني ثقافة الشاعر الفنية، سينجر عن كل ذلك وعي نقدي للذات المبدعة، يحدد الشاعر في ضوئه ما هو متقبل من رصيده الشعري وما هو غير ذلك، لأن رفضه لاعتبار التجارب الشّعرية الأولى فيما بعد وإصراره على

---

[1] محمود درويش عصافير بلا أجنحة/دار العودة بيروت، د.ط، ص ن.

كتمانها بعد إذاعتها في الواقع الثقافي الفلسطيني والعربيّ ناتج عن إدراك الشّاعر لعدم رضاه بمستواها الفنّي والجماليّ، فقد أفرز فيه هذا الإحساس عامل التجاوز والطّموح إلى القصيدة المتفلّتة التي لن تتحقّق له كتابتها في يوم من أيّام حياة الدّنيا، لذلك فقد سعا درويش متعطّسا إلى القبض على قبس من آثار تلك الشّعرية المركوزة في المشاريع الإبداعية المستقبلية بدون جدوى ائتسارها بحثا عن تحقيق القصيدة المشروع التي يتوخّاها كلّ شاعر حداثيّ ثائر فنّيا وموضوعيا.

لقد جاءت قصيدة (إلى القارئ)[1] بمثابة تأسيس لوعي فكري فني أسس عليه الشاعر منشوراته الشعرية بعد إقصائه لمرحلة المراهقة الشعرية كما أسماها[2] فما كان منه إلا أن وضّح للمتلقي المقاييس الجمالية التي سيتعامل بها معه لاحقا.

(يا قارئي/ لا ترج مني الهمس /لا ترج الطرب/هذا عذابي..ضربة من الرمل طائشة/ وأخرى في السحب /حسبي بأني غاضب/ والنار أولها غضب/)[3].

هذه القصيدة تحمل أسرارا كثيرة أهمها وعي الذات المبدعة لمسألة التقبل ومستويات القراءة النقدية لدى المتلقي، كما تفصح عن رغبة في التميز الشعري لدى درويش فالواقع الصراعي لم يستهلك الحسّ الفنّي لدى درويش بل ظلّ النبرة المتميّزة التي تسم خصوصية الخطاب الشعريّ هناك، فاذا كانت قصيدة (بطاقة الهوية)[4] تحدد قومية الشاعر وإنسانيته، فإن (إلى القارئ) تحاول أن تحصر الفلسفية الجمالية التي يتوخى الإبداع في ظلها، وإن كان الإبداع الشعري يستعصي عن كل برمجة وتخطيط.

---

[1] محمود درويش الديوان ج 1، دار العودة بيروت، ط: 6-1978، ص: 13.

[2] ينظر، م، س، المقدمة، ص: 8.

[3] م ن، ص: 14.

[4] م ن، ص: 121.

نبّه إلياس خوري بقوى إبداعية متميّزة إلى السّمة الفنية الموضوعية التي ظهرت على قصيدة فترة الانتقال من العمودية التفعيلة (الشعر الحر) في لجوء الرومانسية الفلسطينية بخصوصياتها إلى تمثل الأغنية الشعبية واستحضار روح الفروسية، ووعي الأرض[1].

تحفل مجموعة (عصافير بلا أجنحة) بالأجواء الغزلية المحضة بالرغم من وقوع هذه التجربة الشعرية في فترة الانتماء إلى الحزب الشيوعي عام (1961)، سيبدأ الشاعر بعدها أي بدء من (أوراق الزيتون) الالتزام الثوري.

إذا كان التمذهب الفني الفكري في الفنون النثّرية أجلى وأوضح، فإنه في الشعر مستعصي الحصر، عويص الإلمام بخصوصياته لعدة أسباب أولّها ارتباط الطبيعة الجمالية للشعر بالزئبقية والتنويع حتى لا يكاد السطر الواحد يغار ما يليه، يكون للغنائية في ذلك الدور الحاسم عن طريق الانطباع والتأمل و ما إلى ذلك من الموافقات النفسية.

إن الإبداع في إطار المدرسة الواحدة إلغاء لإمكانية التعبير بأدوات جمالية فنية، يكون من الضرورة المراوحة بين امكاناتها لإنجاز الخطاب الشعري، فالصفة التجزيئية هي التي تحكم التوجه إلى الإبداع الممدرس الذي يملي على القصيدة كثيرا من الانغلاق والقصور، كما سيمر به درويش فيما بعد عندما يكتب تحت المنظور الفكري الشيوعي.

تخلو المرحلة الشعرية الأولى من الرمز، لذلك فهو لا يذكر المرأة إلا بالمواصفات الجنسية على شاكلة المألوف عند نزار قباني، ذلك الذي سيتحول فيما بعد إلى رمز الأرض والقضية الفلسطينية.

---

[1] ينظر: الياس خوري الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط: 1، ص: 213/ 233.

إن القول بمحو الفوارق التنظيرية معناه الكتابة في ضوء نظرية الكتابة المتجاوزة لكل قواعد الأشكال الإبداعية، بالتحرر من قيود الشكلية، والتي كانت تمثل صميم روح فلسفة الانتقال من العمومية إلى الشعر الحر (التفعيلي).

مستوجبات تنامي الوعي الفني:

لقد ساقت ضرورة التجاوب مع الواقع المفروض بوادر الاستعداد لتدرج الرؤية الشعرية الدرويشية نحو الاكتمال الفني مما يحول له تبؤ السمعة اللائقة به بين أعلام الشعر العربي المعاصر، باعتبار غير محسوب في عداد التحديث الشعري الأول (الياب، نازك الملائكة، أدونيس، البياتي)، بالرغم من وقوعه زمنيا خارج طفرة التحديث الأولى أورد بعض المضامين النقذية الجمالية التي توحي بمداولة الأبعاد الفلسفية على غرار ما شاع لدى مبدعي هذا المذهب الشعري في أول عهده، لذلك طفق درويش يذم الأدوات الفنية التي هيمنت على القصيدة العربية زمنا طويلا كأن يقول: (لست أدري أي قافية، فأصبح صورة في معرض الكتب القريب)[1] بهذا المنظور التجاوزي ينعى الشاعر هيمنة القافية باعتبارها ذات قيمة شكلية تقيد الطرح الشعري إلى الفراغ. لذلك فهو يبحث عن البديل الفعلي: إن لي أن أبدل اللفظة بالفعل وأن /لي أن أثبت حبي للثرّى والقبّره)[2]. إنّ حركية الإبداع من حركية الحياة يستقي أحدهما نبضه من حرارة الآخر.

الشاعر في هذه الرغبة القوية للتجذر الوطني ركز كثيرا على الأدوات والوسائل النضالية من أرض وعمل ومقاومة.

هذه الفترة سادها إحساس عارم بنوازع التغير والانتقال حتى غدا ذلك منجليا على الخطاب الشعري بكل وضوح:

(رأيت رأي القلب– ذوبني الضياء

---

(1) الديوان، ج: 3، ص: 239.

(2) الديوان، ج: 1، ص: 561.

فصرت صوتا، والحصى صار الصدى

وتنفس القبر القديم.. /تحرك الحجر.. استرد دبيبه منكم/أنا الأحياء و المدن القديمة/ حاولوا أن تحلموا أسماءكم تجدوا يدي)[1].

فالشاعر يريد الخروج من كل شيء لا يلائم التغيرات النضالية الجديدة الطارئة على الوعي النضالي الفلسطيني.

لقد تتلمذ درويش فيما ترويه فدوى طوقان على مجلة مواقف الأدونيسية، حيث كانت تتسرب إلى قطاع غزة والضفة الغربية حاملة للتجارب الشعرية الجديدة، وقد ذكرنا هذا نظرا لأهمية بحث عناصر التلّقين الجمالي لحداثية الشعر تحت الحصار الثقافي الذي كانت تفرضه السلطات الإسرائيلية، هذا لايعني أن درويش تبنى نفس الخط الإبداعي فيما بعد، بل شق سبيلا تحمل كثيرا من الخصوصيات الجمالية، تلك التي تجعله يقف ندا للتوجه الأدونيسي كما سنعرض لذلك لاحقا.

عوامل بروز صوت درويش الشّعريّ:

لقد اجتمت عدة أسباب سياسية واجتماعية ثقافية أسهمت كلها في بروز صوت درويش الشعري نجعلها فيما يلي:

- انكسار الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في حرب 1967م.
- خروج الشاعر من الأرض المحتلة سنة 1971م.
- اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشعر الرح بموت السياب وارتداد نازك الملائكة، وتخلي أدونيس عن التفعيلة إلى النثر.
- وقوع الحركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند إلى التعصب الفكري الحزبي.

---

(1) الديوان، ج: 2، ص: 242.

إن ظهور الصوت الشعري في فترة تتسم بالحماس النضالي يحتم عليه الانسجام مع الروح الثورية الجماعية بالتمحور حول القضية الأساسية، حيث تأخذ القصيدة حجمها الواقعيّ جدّا بوصفها أداة نضال لا يجعل من الممارسة الأدبية مطلبا أوليا وغاية مثلى بقدر ما يفتعل من المبرّر السياسي مسوّغا قرائيا هو الذي يستشفعه في محاورة المتلقّي العربيّ الثّائر، أي (أن الشعر ليس عالم الصياغة الرؤيوية الجديدة للعلم، إنه عالم محدد الأطراف وبسيط لملامح...)[1].

إن اتسام الخطاب الشّعري بالطرّاوة اللّغوية، وتحرّك الصّورة الشعّرية في دائرة (الأنا)، وقيام اللاحق من التجربة شاهدا على الوعي الجمالي. التي تبدو لمنا حشدا من الإجراءات التّمويهية لذلك فإنّ الاستثناء من كلّ هذا المنظور الإبداعي الذي يلاقح بين الفنّ والثّورة هو الذي يطبع بواكير درويشي الشّعرية ويضعها موضع تميز بكثافة الحسّ الرومانسي، كيف لا وهو الذي يستهويه أن يقدم إحدى قصائد (عصافير بلا أجنحة) بقوله: ((في هذا المشوار الأخضر سأفتح لكم قلب شاعر، وأطعمكم من زوادته حبا وحكايات ناعمة، هي بعض قصة حب عنيفة عاشها مع بطلة حب مراهقة أحبت من كل أعماقها))[2].

تعود هذه التجربة الباكرة على ذات الشاعر المبدعة من حيث انها أغنت نفسية الشاعر بمستويات، وقوة التخييل، والتأمل وهو ما لا شك فيه يقوي حدس التصوير لديه حقا، فإذا كان الشاعر يترفع في مقدمة ديوانه عن تجاربه الأولى حفظا للسمعة الشعرية من مظاهر التجريب الأولى فإنه من المنظور النقدي المسؤول لا يستطيع التبرم بهذه السهولة، لأن الخطاب الشعري بمجرد ذيوعه يغدو تراثا إنسانيا يتساوى فيه المبدع مع المتلقي.

---

[1] الياس خوري/الذاكرة المفقودة، ص: 229.

[2] عصافير بلا أجنحة، ص: 65.

أبانت هذه التجربة عن سمات فنية جمالية ستظلّ عالقة بالشعرية الدرويشية في التجارب الاحقة والتي من ضمنها اتسامه بتفضيل موسيقى تفعيلة الكامل على الأنماط الموسيقية الأخرى، مع اتسام موضوعه بالنزوع إلى الإطالة، وثراء الزخّم اللغوي، والصوري.

يثير الشاعر مقومات التجربة بقوله: ((وحين نلتقي بها- ذات حلم- ربما لن تعرفنا، لان غزة من مواليد النار، ونحن من مواليد الانتظار، والبكاء على الديار))[1]، الشاعر هنا يعي كل الوعي المتطلبات الجمالية التي تستوعب الواقع الفلسطيني، فهو يستقل الآداة الفنية أمام وخامة المصاب، فالشاعر مضطر إلى صيغة البكاء كما ارتأى في قوله:

((إن فكرة الفردوس المفقود تغري الشعراء المفتقرين إلى موضوع مؤثر ولكنها تصيب الحال الفلسطينية بتراكم الدموع، وفقر الدم، وهذا هو تفوق وطني على الجنة))[2]. ربما تكون في هذا الكلام إشارة إلى الانقلاب في اعتبار الشاعر الفلسطيني بعد هزيمة (1968م)، وقد أشار درويش إلى هذه المكانة الطارئة كاتبا مقاله (أنقذونا من هذا الحب القاسي).

تكون الجدارة الجمالية في محفظة الشاعر على توازن الذات بين الواقع وبين الخطاب الشعري المبدع، كيف يقدر على معادلة بين زخم الخارج، وانتظار في مقاييس الفنية وتوهجات فنية تستدعي صوغها الكثير من الفطنة الجمالية، والإسقاط الشاعر في سطحية تقعد، بعيدا عن الريادة.

لقد أرجع غسان كنفاني الضعف الفني الغالب على شعره هذه المرحلة إلى طبيعة النضج الجمالي المرحلي قارنا ذلك يكون (الشاب يبدأ تجربته غالبا برفض القيود التي يفرضها المجتمع الريفي على علاقات الرجل بالمرأة، أو الأب بالابن،

---

[1] محمود درويش/ يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، ط:2، 1978، ص: 165.

[2] م س، ص:34.

إلا أن هذا الرفض ما يلبث وبصورة متسارعة أن يأخذ أبعاده، بأعماقه، ويتوصل إلى الارتباط بآفاق التحدي المختلفة التي تواجه المواطن العربي في الأرض المحتلة، ليخرج من ذلك كله بالصيغة النهائية الراهنة، وهي إعطاء أدب المقاومة بعده التقدمي، الاجتماعي، العربي والعالمي)[1] بصرامة التحليل الاجتماعي، إلا أن القصيدة مهما شرحت تبقى غامضة الهوية.

لقد تمثل وعي هذه المرحلة في مسألة التاريخ في شكل استدعاء لشخص الأب باعتباره المسؤول عن المسار السياسي لأزمة الوطن الفلسطيني، هذا الاستدعاء للتاريخ يقارب مناجاة، والاستنجاد مما يفهم منه تبرئة الجيل الجديد من مسؤولية الهزيمة والتخاذل، لذلك يقول درويش: [إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل: متفاعلن]

((لملمـــــت جرحـــــك يا أبي
برمـــــوشـــــي أشعـــــاري
....
ما حيلـــــة الشعـــــري يا أبتي[*]
غـــير الذي أورثت أقـــــداري)[2]

إن مرحلة اليتم هذه ترمي إلى أبعاد فكرية غير البادي منها لأول وهلة، لأنّها الفترة الانتقالية الحاسمة في الحياة الفلسطينية، لأن الفراغ السياسي فترة ما قبل تنظيم النضال الفلسطيني المسلح أوجد الشاعر في فترة فراغ تمثل فيها الوطن في منأى عن الاسترداد. لذلك يحمل أباه مسؤولية الضياع والتردي قائلا:

---

(1) غسان كنفاني/ الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط: 6-1971، ص: 56.

(*) الكتابة الصحيحة لهذه الكلمة تكون بدون يا – نسبة (أبت).

(2) الديوان، ج:1، ص:26.

((فلماذا يا أبتي هجمت زغاريدي وديني

بفتات وبجبن أصفر

في حوانيت الصليب الأحمر))[1]

يقتضي تمحيص الحس الثوري لهذه المرحلة التمييز بين منظورين مختلفين، أما الأول فوطني مباشر الدلالة والرؤية الفلسفية رافقه على المستوى الشعري صوت حماسي ميداني يتتبع المجريات تسجيلا وتحليلا، في حين يمكن الثاني في بداية الوعي الاشتراكي بانتماء الشاعر إلى الحزب.

أثر الواقعية الاشتراكية في شعرية محمود درويش:

لعلّ من أوخم ما شاك الوظيفة الفنية في الأدبية العربية ومنها شعريتها هو محاولة تأثّر بعض الشعراء فلسفة الاشتراكية بالرّغم من التباين الواضح الصارخ بين الواقع العربيّ المنخرط في تجاذبات اجتماعية هي بالضرورة مخالفة للمنابت الاجتماعية التي أطلعت الفلسفة الاشتراكية، ولعلّ هذا الإشكال القائم على المفارقة بين الفكر والواقع هو الذي أوهى الادّعاءات المغرضة فقد أضرّ مبدأ الواقعية الاشتراكية بمبادئ الفنّ ذاتها فالشعر برقّته ونعومة أدواته لا يمكن إلاّ أن يكون أبدا رومانسيا أي جماليا، وإنّ أوثق ما يحتمل التفكير الجدلي القائم على الصراعات والمنازعات هو الكتابة النثرية فهي القمينة باستيعاب كلّ إشكالات التفكير والتعبير الموافق لهذا الضرب من الكتابة الأدبية.

لقد بالغ النزوع الآيديولوجي في تسطيح مستويات الإمتاع الفني في الممارسة الشعرية بحيث جنى الجناية البالغة على الأدوات الفنية التي يتطلبها تعاطي الشعر.

لا مراء، كما يقول أدونيس[2]: في (أن الشعراء الذين كانوا أكثر تأثيرا ليسوا أولئك الذين رسموا الواقع وصوروه للناس، بل هم الشعراء الذين حاولوا أن يضعوا

---

[1] الديوان، ج:1، ص: 324.

[2] م. ن. ص: 131.

أمام قرائهم لحظة فنية تثير فيهم مشاعر وتساؤلات لم يألفوها وتدفعهم بالتالي إلى تجاوز واقعهم والبحث عن واقع آخر، إنهم الشعراء الذين حرضوا على الحلم...).

إن الرابط الإيجابي المشترك بين الرؤية الرومانسية والرؤية الثورية، في حيّز الإبداع الأدبي وعلى الأخصّ الشّعريّ منه، كامن، حسب تصوّرنا، في فورة الحماسة المنبني كلاهما عليها حيث تعتمد تلك الرؤية مشروعا لتجاوز الواقع العياني المسطّح للرؤية الإبداعية عن طريق البحث عن المشروع الاجتماعي المستقبلي، مما غدا اليوم يدعي (الرؤية المستقبلية).

في بداية الوعي الثوري نحا درويش سبيلا اختص فيها بطرح المواضيع الوطنية القومية، كان الدافع إلى تبنيه إياها وجوده داخل الوطن المحتل فقد لاءمت عمومية ما دعا إليه تأمين صوته الشّعريّ حتّى لا يقع تحت طائلة المنع والقهر، لذلك امتازت نماذج هذه المرحلة الشّعرية بنقل الأحداث الفلسطينية المغموسة في الهمّ العربيّ العامّ، والتفاعل معها ومن زاوية رؤية أخرى فقد سمح هذا التّموقع للشّاعر بأن ينخرط في المدرسة الشّعرية العربية القومية فغترف من الهمّ القوميّ، ولم نر خير ما يمثّل هذا التّوجّه مثلما مثّلته بلاغة شعرية (بطاقة الهوية)، وكذلك (عاشق من فلسطين)، وربما لخّصت مجموعته الشعرية (أزهار الدم)[1] صميم هذا التّوجّه الذي سجل فيه درويش أحداث كفر قاسم وأرّخ لها، أين تعرضت قوافل ترحال العمال الفلسطينيين الى التقتيل و الإبادة الجماعية.

وقد يكون من المناسب جدّا التنبيه إلى اتّسام كتابة الشّعر في هذه الفترة بالخلوّ من سعة التأمل وفسحة التّطوّع في تفعيل البلاغة الشّعرية التي كانت حركة الشعر العربي الحديث تتنافس في ابتكارها وكسب قصب السّبق في مضاميرها، مثلما امتازت بذلك (أنشودة المطر)[2].

---

[1] الديوان، ج:1، ص: 329.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان: المجلد:1، دارالعودة بيروت د.ط /1971، ص:474.

قامت الرؤية الثورية للشعر العربي على تعدد التجارب والتصورات انطلاقا من تعدد التجارب الحزبية، زيادة عن اختلاف المشاريع الثورية الوطنية في الوطن العربي، ومع ذلك كان للشعراء العرب الآخرين حظ أوفر في مجالات التجريب الشعري، في وقت كان فيه الشعر الفلسطيني يحاول التقاط جزئيات الواقع النضالي، إلا أن ذلك لم يغفل لدى درويش التنبيه إلى المسار الكلي للحركة الشعرية العربية الحديثة، مع فارق في معاناة العوائق السياسية أمام التطوير الشعرية العربية، فالرقابة السياسية لم يسلم منها الشاعر العربي بعد تحقيق الاستقلال الوطني، الأمر الذي وحد الشعور بالمعانات لدى الشعراء العرب كافة، هذا الحسّ الكلّي هو الذي يعكسه درويش في قصيدة (الكلمة):

(الشاعر العربي محروم/ دم الصحراء يغلي في نشيده/

وقوافل النوق العطاش/ أبدا تسافر في حدوده/....الشاعر العربي محروم/ تعود ان الموت بسيف صمته/ ألقي على عينيه كل الستر/ قال: غدا ستفهمها عيوني/ وأنا تركت لك الكلام على عيوني/ لكن، أضنّك ما فهمت)[1].

هذا الشعور بالمتابعة والمضايقة هو الشعور الموحّد بين أصوات هذه المرحلة، حيث استعاد الحكم محاولة هيمنته على القصيدة العربية بإرغامها على مدح المشاريع الوطنية مهما تناقضت مع مصلحة المجتمع.

لم يقم المشروع التحديثي للشعر العربي على الرؤية الحضارية الموحدة، بل نشبت خلافات نقدية تدعي كل جهة فيها سبقها لريادة الحداثة، مثل الجدل الحاصل بين مجموعة الشعراء (السياب، نازك الملائكة، علي أحمد باكثير)[2].

في هذه الفترة التاريخية للشعر الفلسطيني يبقى ازدهار النص الشعري مرهونا بارتفاع المد النضالي المقاوم، لم يحسم هذا التلازم الآلي سوى إدراك

---

(1) الديوان، ج: 1، ص: 82.

(2) م. س- ص: 144.

درويش للممارسة الشعرية في ضوء (نظرية الواقعية الاشتراكية) حيث درج إلى عهد جديد، اصطبغت فيه القصيدة بالنبرة الإنسانية الشمولية، وبالتالي فقد اتسعت دائرة اهتمام الشاعر واغتنت ثقافته بالتجارب الجماعية، ذلك ما ألهم رجاء النقاش لكي يقول: (إن نظرة محمود درويش وزملاءه من شعراء المقاومة نظرة إنسانية نبيلة وشاملة، نظرة تدعو إلى العدل ونظرة تدعو الى الانتقام والثأر والحقد...)، غير أن مثل هذا الموقف يبقى مبالغا في درجة تسامحه، الأمر الذي يخالفه فيه كثير من الشعوب العربية لانبناء المشروع الإسرائيلي على النزعة الدينية القومية.

لقد أملت الثقافة الحزبية في جانبها الثقافي الفني على الشاعر رؤية غريبة عن الموقف العربي القومي من حيث أمدّته بشرعية التّمرّد والاتماء في غياهب التّجريب الشّعريّ لقد صار النّقد بمواصفاته المؤسّساتية ينحني بكلّ احترام أمام رغبة الذذات الشّاعرة في تكذيب الشّواهد السياسية المتخاذلة، متمثلة في محاورة الجندي الإسرائيلي ومحاولة إقناعه بترك السلاح، ولكي يتمكن الشاعر من بلوغ مبتغاه صاغ الموقف في سياق قصصي حكائي، يعطي للشاعر إمكانية حبك الموقف، مع السيطرة على الإلمام بالصورة النموذجية لهذا الجندي الإسرائيلي،كاتبا (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) حيث يقول على لسان هذا الجندي: (مسألته: والأرض، قال: لا أعرفها/ ولا أحس أنها جلدي ونبضي/ مثلما يقال في القصائد/)[1].

أمّا الجانب الجمالي الفني، ومدى تأثره بطبيعة هذه المرحلة فتبرز في تأكيد الشاعر على جماهيرية الأدب ومن ضمنه الشعر، وقد عكس هذه الرؤية الجمالية في قصيدة (عن الشعر) حيث يقول:

---

[1] الديوان: ج: 1، ص: 312.

(يا رفاقي الشعراء/ نحن في الدنيا جديدة/ مات ما فات، فمن يكتب قصيده/ في زمان الريح والذره /يخلق أنبياء/)[1].

ولعل المقاربة البنيوية للمقال النقدي لا تكاد تخفى على بنية هذه القصيدة من حيث توكيدها على خطورة التنوير التي يمكن أن تنجزها القصيدة اليوم.أما طرحه فكرة تبسيط الأدب بما فيه الشعر بغية توصيله إلى الطبقات الاجتماعية فيؤكد في قوله:

(قصائدنا، بلا لون/ بلا طعم..بلا صوت/ إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت، وإن لم يفهم (البسطا) معانيها/ فأولى أن نذريها/ ونخلد نحن.. للصمت)[2].

لم يساير درويش حركة التجريب التحديثي على ما شاع بين الرواد الأولين لعدة اعتبارات يتأتى في مقدمتها العامل الزمني التجييلي فهو معدود في الجيل الثاني من حركة الحداثة، هذه الملاحظة تجعلنا نقول بأنه لم يتلقف الحداثة منجزة بل عايش الحداثة في أشكالها المتطورة (أنشودة المطهر للسياب، ومسرح صلاح عبد الصبور الشعري، والتجريب النثري للقصيدة الأدونيسية) ومع ذلك كانت قصائده تتلفت إلى كل طريف في التجريب بكل عناية، لقد كان يكتب قصيدة التفعيلة في صورتها المحافظة بعد أن تجاوزتها الحداثة بكثير.

قد يكون لعامل الانقطاع عن الاحتكاك بالتجاوب الشعرية العربية دور حاسم في تفاوت التجريب التحديثي لدى كل من الشعراء العرب من جهة والشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة من جهة أخرى، ذلك ما أملى على درويش أن يجرب الخروج من فلسطين، بالإضافة إلى قضية مشيه تحت العلم الإسرائيلي في احتفال الشبيبة العالمية في (صوفيا) صيف (1968م)[3].

---

(1) الديوان، ج: 1، ص: 92.

(2) نفسه، ص: 93.

(3) ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 220.

لقد قادته هذه الحادثة إلى نوع من التأزم، والارتباك من شدة ما انهال عليه من الاستنكار، والانتقاد، غير أن ذلك لا يبدو مستغربا في سيرته بعد الذي أكدنا، من توجه الشاعر وجهة تدعى (بالإنسانية) وقد يبدو ذلك أكثر انسجاما إذا وازيناه بمحاورة الجندي الإسرائيلي، ومحاولة بناء علاقة عاطفية مع المرأة الإسرائيلية (شولميت أوريتا)[1].

علاقة المرحلة الشعرية بالمكان:

سيطر على مرحلة ما قبل الخروج نزوع وصفي استقرائي، جعل من القصيدة عريضة وطنية تسجل الأحداث النضالية في شكل تاريخي، غاب فيها العامل الفني التأملي، لأن الشعر المقاوم كما يقول مطاع الصفدي (لا يحتاج لا إلى رموز شمولية، فإن فرسانه محتاجون إلى المثابرة. إنهم مضطرون غالبا إلى تسمية الأشياء بأسمائها...)[2].

إن في تغييب صورة الأرض الفلسطينية عن نظر الشاعر، هو من جهة أخرى توكيد لحظورها في الوجدان، ولأن العملية ستمح للشاعر بأنه عندما تكون الشخصية الشعرية ذات صيت إبداعي نضالي، تكون مرصودة الهفوات، الداعي إلى ذلك هو ارتباط العمل الإبداعي في اعتبار المتلقي بشخص صاحبه، وأن الفصل بين الذات المبدعة والخطاب الشعري يستدعي الكثير من الدقة والمعرفة العلمية، ولما كانت فترة خروج الشاعر ذات التفات إلى الثقافة الفلسطينية، فقد حمل النقاد والشعراء على درويش، ووسموه بالهرب من الميدان، والتخلي في نهاية المطاف عن الخط الثوري الذي كان في رأيهم يسلكه.

تطرح ثنائية الداخل والخارج، ثنائية موازية لها تتمثل في قيمة الصورة الشعرية بين حملها بصريا، وبين استدعائها ذهنيا، حيث تكون في الاعتبار الثاني

---

[1] ينظر، الديوان ج: 1-، ص: 523.

[2] سميح القاسم الديوان، دار المودة بيروت، 1973، ص: 19.

أكثر ملائمة للتخريج الإبداعي. ذلك ما يفرق بين التجربتين قبل الخروج، وبعده حيث (اغتنت تجربة محمود درويش النضالية بعد سنة عاشها في العالم العربي، اكتشف خلالها سر الهزائم العربية، عندما اكتشف احتكاكه بالواقع المهترىء، ستار التمويه الذي فرضه هذا الواقع حول نفسه...)[1].

ولشدة ما اعتمل حدث الخروج في أذهان المثقفين العرب، غدا موضوعا شعريا يفرض حضوره على الشاعر الفلسطيني، فقد كتب معين بسيسو في الموضوع قائل (الخروج).

((منذ خرجنا من تلك الزنزانة/ سقطت من يدنا الرمانة))[2].

لقد تفطن إلى الخوف من كون الخروج يصيرها رمزا في الذاكرة لا غير: (هل صارت ذكرى/ هل صارت حبة قمح كالجرس معلقة،/ في عنق النملة..)[3].

في مقابل المنظور النقدي الذي يشرط الواجهة، والحماسة في القصيدة تحوز صفة الثورية على صنيع ما اعتيد في الأدب العربي، ظهر لدى أدونيس منهج مغاير لذلك تماما، حيث بنى نظرية الشعر الثوري على المفهوم الجمالي الكلي للعملية الشعرية، فاذا كانت الرؤية الكلاسيكية ترى ذلك في طرح الموضوع الثوري، فقد رأى هو في كتابه ((زمن الشعر)) فيقول معلقا على موضوع الثورة في الشعر الفلسطيني:(..هذا التفتح الثوري هو ما تجسده على صعيد الابداع بالعمل (أو ما تأمل ان تجسده) الحركة الفلسطينية، أما على صعيد الإبداع بالكلمة (الثقافة) فلا يجسده الشعر الذي يصف الحركة المقاومة، ويغنيها بل يجسده الشعر الذي يواكب الحركة. أي يخلق معادلا ثوريا باللغة، يخلخل البنية الثقافية العربية الموروثة..)[4].

بالرغم من اتسام الشّعر بالإيجابية التجريبية خلال هذه الرؤية الجمالية المنبنية على التجذر والعمق في فهم الوظيفة الشعرية وفق المرجعية الفلسفية عبر

---

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنقد، بيروت، ط: 1 1979، ص: 48.

[2] معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت ط: 2-1981، ص: 549.

[3] م. ن، ص: 550.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص: 105.

نطاقيها الفنّ والجمالي، إلا أنها تصلح أن تصدق على الموقف الحضاري الذي يستغرق توصيف البناء الاجتماعي الهادئ، بعيدا عن ضجيج زمن الحروب والثورات، وبالتالي فإننا نراه هنا عديم الجدوى، والوظيفة في ظلّ هيمنة صخب الظروف العسكرية القتالية التي وسمت الزمن الحضاري الفلسطيني. فالمواجهة الثقافية، الحضارية، القتالية ضرورية في مثل هذه المواقف التاريخية، الشيء الذي أكده درويش بعد إدراك جوهر الصراع العربي الإسرائي[1].

عندما يتناول أدونيس الموضوع الفلسطيني، فإنه لا يعدو أن يكون موقفا وصفيا غارقا في التغييب، والإغماض، وبالتالي ينتفي عنه عاملا التوصيل، والتأثير، ننمذج لذلك قصيدته المشهورة (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف):

((وجه يا طفل/ هل الشجر الذابل هو، هل تخل الأرض في صورة عذراء/ من هناك يرج الشرق/ جاء العصف الجميل و لم يأت الخراب الجميل/ صوت شريد/...))[2].

إن مثل هذا الصوت الشعري يخلو من كل قيمة حضورية في إطار الحدث الفلسطيني لعدة أسباب نجعلها في التأملية المغرقة، والوصفية الحيادية باعتماده الاسم بدل الفصل، والفعل التأملي الذي يعيش في الذاكرة بدل تحريك عناصر الواقع وإثارتها.

إن ظاهرة الصدامية المبنية على الفخامة اللغوية في الشعر الفلسطيني كما تبدو في نموذج معين بسيسو الحاد النبرة القتالية أملتها-في نظر جبرا ابراهيم جبرا- المعايشة اليومية وجها لوجه مع العدو (وهو يغرز أظافره في جسد الحبيبة الأرض، غرزا مباشرا يرونه بأعينهم كل يوم لابد لشعرهم أن يحمل صيغة الرد الآني، الذي يستمد عزيمته الضاربة الرافضة من تغلغله العميق في قلب الصخر

---

[1] انظر: محمو درويش، لهذا...يريدنا عدامي،/ حوار سلوى نعيمي/مجلة كل العرب/ع:311، ص: 48.

[2] أدونيس، الديوان ج2، دار العودة بيروت2، 1971، ص: 583.

الفلسطيني، وميزتهم هي أنهم يستطيعون تصوير (المقاومة) كذل حياتي عميق ينبثق عن مجريات الحياة اليومية، ويجعلون للتجربة الحسية والبصرية قيمة خاصة..)[1].

لم يتبن المشروع الثقافي العربي القضية الفلسطينية في صميم رؤيته الحضارية، كما كان يبدو في الخطاب السياسي، وإنما اكتفت القصيدة بالجهوية الوطنية، مع استدعاء الموضوع الفلسطيني عندما تدعوا المناسبة لذلك، كان لابد من انهماك الشعر الفلسطيني في مداومة الموضوع الوطني، بل إن الرؤية الشعرية الفلسطينية استطاعت شمول القضايا العربية، فيما عجزت عن تحقيق تلك الرؤى الأخرى، ففي الغالب طرح الشعراء الحداثيون مواقف فكبرية تنبع من قناعاتهم الفردية. لذلك كان التقاط مسار الحداثة الشعرية في الأدب الفلسطيني نابعا من قناعة باستمرار المراحل السابقة.

بعد خروج محمود درويش من الأرض المحتلة طرأ إنبراء الشعراء الحداثيين لكتابة مذكرات نقدية، تعرضوا من خلالها للخصوصيات الجمالية لكل صوت من الأصوات، لذلك كتب درويش القصيدة المذكورة (اليومية) استجابة للمنحى الجمالي الغالب عل هذه المرحلة، فكانت قصيدة (مزامير)[2]، التي ارتكز فيها على خصوصيات شديدة الذاتية، لقوله: ((أعمل أولا أعمل/ ليس هذا هم السؤال/ المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع/ حسب توقيت فلسطين/))[3].

إن الانفصال عن الوطن يعزز حضوره روحيا في ذهنية الشاعر، لذلك واستجابة للمرحلة صاغ درويش معادلة المرحلة الشعرية الجديدة باستدعاء عامل النداء، صيغة للتواصل الزمكاني مع الوطن المحتل، فبعدما شاع في المرحلة الأولى مصطلح (العصافير) الذي عني به الفلسطيني الواقع في الأسر، أو داخل الحصار

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا: النار والجوهر، دراسات في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 2-1982، ص: 162.

(2) محمود درويش الديوان ج2، ص: 9.

(3) م ن، ص: 18.

أضحى ينادي البلاد من بعيد: (يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في حضنها.. وبساتين آسيا على كتفيها..))[1] حضور الوطن صورته الجغرافية يعكس بدقة وعمق عامل التجارب النفسي، المعرفي مع المعطيات الواقية لهذه المرحلة، لأنه في موضع آخر يسلك المذاهب ذاته في إبراز الخصوصية الترابية للوطن حيث يقول:

(وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل/ حصان على وثر الجنس)[2].

إذ زيادة على ما في هذه الصورة الشعرية من تبشيع الموقف الجنسي رمزا للفحولة والغلبة والتّحدّي، فقد رسم الشاعر الأرض في دقة متفانية في الاجمالية والإثارة التحريضية.

تبعا للموقف النقدي الذي يضع معيار التواجد داخل الأرض المحتلة لكل شعر يتصف بإصطلاح المقاومة، ظهرت عدة كتابات نقدية يغلب عليها الطابع الإعلامي، تنويها بالموقف البطولي الذي يخوضه الشاعر الفلسطيني هناك، لذلك ألفينا هذه الأعمال تأخذ بعين الاعتبار درويش عندما كان داخل الوطن المحتل، وتمهل تصنيفه في عداد ذلك بعد خروجه. وبالتالي قد تجاوب الموقف النقدي في مقاييسه الجمالية مع طبيعة ضعف القصيدة جماليا في إطار تلك الزمكانية، لأنه انطلاقا من كون تلك التجربة جزئية في حياة بعض الشعراء، فقد استعصى على النقاد اجتزاء نتاج هذه المرحلة عما تلاها هذا، إلى جانب أن البساطة المستوى الفني الجمالي لهذه المرحلة يقعد النظرية النقدية في رصد الحداثة، والإبداع الشعري، لقد استوى في ذلك بحث غسان كنفاني (للأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال)، و(الدكتور صلاح أبو اصبع للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة) إلى جانب بحث (نزيه أبو

---

[1] م.س، ص: 14.

[2] الديوان، ج: 2، ص: 524.

نضال لجدل الشعر والثورة) غير أنه بات جديرا ببحث الفارق الكوني بين التجربتين-الداخل/ الخارج)- بعدما استقرّت الوسائل النضالية في قاموس الثورة الفلسطينية بعد التطورات العسكرية التنظيمية والاجتماعية الثقافية التي أضحى المجتمع الفلسطيني يتمتع بها، وبعد أن تحدد لشاعر الداخل القناعات الثقافية الجمالية التي في ضوءها يواصل المشروع تحرير فلسطين، ونعني هذا (غسان زقطان)، واستجماعا لكلّ هذه المداولات في شأن ارتباط الأدبية الفلسطينية بالجوانب التنظيمية للثّورة ذاتها فقد بات يبدو لنا واضحا جدّا مدى تشاكل الرؤيتين الرؤية الثورية النّضالية من جهة والرؤية الإبداعية من جهة أخرى حتى لا تكاد واحدة من الاثنين الانفصام عن الأخرى، وهكذا يمكننا استخلاص مدى التّواشج الوظيفي بين الأدب والحياة في كثير من الأبعاد التناغمية هي التي تحدّد نبض الأدبية بمعطيات واقع الحياة.

المرحلة الشّعرية الجمالية أو مرحلة القصيدة الكلية:

لقد كان لزاما على النقد الأدبي أن يعيد النّظر في تقييم مكانة الأدبية الفلسطينية إزاء التّجارب الأدبية العربية والعالمية الأخرى بعد أن فات التنظيرات النقدية الحداثية الأولى التقاط التجربة الدرويشية برمّتها ووفق ما يقتضي قول الحقيقة بحثا عن ترقية الرؤية النقدية من منظورها العربيّ القومي باعتماد ما شاع من أسماء في الصحافة الأدبية المصرية واللبنانية آنذاك لذلك فإنّنا نتصورّ إشكال الوجود الفلسطيني مضرب تفلسف حدّد في كثير من أبعاده الفكرية مصداقية الوجود العربيّ ذاته من حيث صار ت الرؤيوة الفلسطينية عامل تثوير لمجمل المعطيات العر بية على كلّ مستويات الطّرح الوجودذي، مثلما تجلى ذلك المبتغى في بحث عز الدين اسماعيل: (الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية)[1]، وبعد أن تجاوزت نازك الملائكة ببحثها (قضايا الشعر المعاصر) في

---

[1] د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط: 3/ 1981.

طبعاته الأولى التجارب المغمورة، استعاد الصوت الشعري الفلسطيني اعتباره بظهور تآليف جدت في كشف خباياه التحديثية، لذلك ألفينا نازك الملائكة في طبعات لاحقة لتأليفها المذكور تخص درويش بهالة من الإطراء، والاستحسان متقطعة نماذج شعرية اتخذتها شواهد تقوم في ضوئها بمراجعة الحداثة الشعسسرية في جانبها الموسيقي[1]، وربما قناعات جمالية في هذه التجربة الجديدة على الحركة الشعرية العربية بعد أن كانت قد أولت غير درويش من الرعاية والاهتمام في ما سلف من طبعات هذا البحث، فلقد ظلّ التّأزّم الفلسطيني يحيل في كثير من دلالاته على ضرورة التّمرّد والانعتاق من مغالق الحياة العربية كافّة، لقد قاد تأزّم الواقع إلى تبنّي فلاسفة المغايرة المغامرة الطّموحة إلى تكثيف رؤية التّجريب والاحتمال، لقد صار المحتمل أكثر استئناسا واطمئنانا من إفلاس الراهن وانغلاقه على الرداءة والقهقرى في تضييع المكاسب القومية التاريخية.

ربما يكون لقيام الزوبعة الانتقادية بعد خروج الشاعر، خلة بمحاولة ابقائه رهين التجربة الأولى، فلا يضحى له سهم بين في الريادة الشعرية بين أعلامها وخاصة وأن الأصوات المرتفعة صدرت عن أصوات كانت تحتكر الساحة الشعرية, فلا تقبل بزوال صيتها (عبد المعطي حجازي، نزار القباني...)، ولهذا ((فإن معنى الثورة هنا يصبح الوجه الآخر لكل الثورات في التاريخ الذي هو القاع الإبداعي للثورات المتعاقبة.إن مادة القصيدة هنا تصبح الثورة الشاملة...))[2]، وبحسب المتناول لمدارسة معطيات خصوصية هذه المرحلة من سيرورة الشاعر الإبداعية أن يلمس عن كثب مدى سيطرة معجمية الخروج على ألفاظ شعر درويش المواكب لمعايشة موضوع التّحوّل هذا، فقد اطمأنّ الشّاعر إلى تدوير جملة من الاعتبارات الدّلالية كانت تدور في معظمها حول توقيع الموضوع الشّعري بثنائية الدّاخل والخارج، من حيث صار دلالة الخارج تمنح درويش أبعادا تفكيرية أكثر

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيوت، ط: 6/ 1981.

[2] محي الدين صبحي: مطار حاتقي فن القول، منشورات اتحاد الكتاب بالعرب، دمشق 1978، ص:27.

تحرّرا وتجاوبا مع مستلزمات الإبداع الشّعريّ، لأنّ ثمّة طارئا جديدا يتلخّص في قهر الرقابة.

ربما يكون لقلق المحايزة الزمكانية صلة بالفارق الفني بين المرحلتين من حيث اتسام فترة الداخل بقصر النص ومحدوديته التأملية لكي يتسم فيما بعد بنقيض ذلك أي بالطول، والبناء الصوري البعيد المصادر, فكان أن كتب ((سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا))[1]، وسير الشهداء قمص البطولات استشهادهم في ميادين الشرف.مما ساق النقاد إلى إطلاق تسمية المرحلة السرحانية على هذه الفترة، نظرا لقيام هذه القصيدة عملا جبارا في سيرورة الحركة الشعرية الحديثة، إذ بها ارتقى إلى مصافي الأصوات الريادية على غرار (انشودة المطر للسياب)[2] (و مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور)[3].

بحلول هذه المرحلة المعقدة يكون اختتم المشوار الذي التزم فيه نزوعه الفكري المتسم بالايديولوجية الحزبية لكي يكتب القصيدة الجمالية ذات القراءات النقدية المتعددة، انصرافا عن القصيدة الأحادية المسار الرؤيوي.

إلى جانب ما ذكرنا، من بداية رد الاعتبار إلى النموذج الشعري الفلسطيني فقد ذهبت بحوث جديدة تخص الشعر الفلسطيني ببحثه لا تابعا للحداثة، بل قائدا لها عبر التجديد التجريبي، ووضع بذلك في صنف النموذج الشعري الأجدّ، بتجاوزه النموذج الحداثي المعروف، فكتب عبد العزيز المقالح رائيا وقوع الحداثة في أزمنة المراوحة داخل النموذج الأول الذي قارب أن يكون عمودا شعريا جديدا، وأنه لا مخرج من ذلك إلا بالنموذج الأجد الذي هو من بين مبدعيه يقف محمود درويش[4]،

---

[1] محمود درويش، الديوان –، ج: 2، ص: 175.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، ص: 474.

[3] صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة بيروت ط 1/ 1972، ص: 445.

[4] ينظر: د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل – دار الأداب بيروت ط:1/ 1985، ص:78.

وقد رأى في بحث آخر أن القصيدة الدرويشية بعد أن تجاوزت مراحل الترسيم، وتكون تقنيات الحداثة صارت إلى مرحلة طليعة بامتلاكها الميزة التركيبية[1]، أما هاشم ياغي فقد نمذج تطبيقيا للحداثة الشعرية بانتخابه النموذج الدرويشي لكي يقوم مصاف الأصوات الشعرية التي تشكل رموز الحداثة، لم يكن تفضيله للشاعر في الجانب الفني كما ألفناه لدى المشاريع النقدية الأخرى، بل ارتأى فيها النموذج الإنساني بمحاورته الطرف الإسرائيلي[2] حتى وإن قام يوسف الخطيب في وقت مضى معارضا لهذا الموقف الدرويشي بعد صدور القصيدة وبهذا ينقضي إشكال الارتباك الذي كان يسود الرؤية النقدية كلما اقتربت من النموذج الشعري الفلسطيني، مثلما صادف نسيب نشاوي في بحثه ظاهرة المدارس الشعرية العربية المعاصرة[3].

المائز لتجربة درويش الشعرية هو اتسامها بالشروط المرحلية التي تعطيها صبغة التراكم التجريبي حيث تستقي كلّ مرحلة طبيعتها التّوقيعية من إفرازات الواقع الفلسطيني لا تتخلّف عنه في شيء من تلك المقدّرات، فلقد كتب درويش القصيدة العمودية تجاوبا مع معطيات تاريخية تقليدية ثابتة قوامها أن تتخلّف عن أساليب النّضال الحديث ثمّ ما ينفكّ الشّاعر أن يعدل عن تلك القناعات التقليدية تماشيا مستلزمات واقعية تعتبر المحرّض الأقوى على تبنّي فلسفة التّجاوز الفنّي، ويتّضح لنا في ضوء ما سلف طرحه أن مفهوم الشعر الثوري قد أخذ من المنطلقات الواقعية مفهومه الجمالي النّعل بالنّعل وهو ما يجعله يواكب سيرورة التحول التي عبرها الشاعر بين التّرسيخ والتجريب، فبالتأكيد أن القصيدة لم تعد لدى درويش ضاجة بالمواجهة والمباشرة في صياغتها الفنية، كما لم يرقها الانحلال

---

[1] د. عبد العزيز المقالح، الزمن من الجديد، دار العة بيروت، ط: 1/ 1980 ص: 146.

[2] ينظر د. هاشم ياغي الشعر الحدثيين النظر والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 1981، ص: 55.

[3] ينظر د. نسيب نشاوي المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (د ط) 1980، ص: 426.

التحديثي الذي أغوى به درويش الكثير من الشعراء، فتبعا لذلك المنزلة بين المنزلتين أعدل الأبنية, أوفق المسالك فقد ظلّ درويش تعترف في انطباعاته النقدية قائلا: ((أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث، يرى أن الحداثة هي الامتداد الطبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق، كما أن الحداثة هي ليست كما يفهمها بعض الحداثيين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب، فالسهولة، والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده...))[1]، هذا الوعي الجمالي للوظيفة الشعرية يؤكد أن الشاعر ينطلق في حضوره الإبداعي من شعور بالمسؤولية، والدور الحضاري الخاص بالأمة العربية بين الأمم.

وبما أننا بصدد بسط المقومات الجمالية لمرحلة ما بعد الخروج، وهي المناسبة التي أسميناها بالمرحلة الجمالية، فإنه بات من الموضوعي فك أشكال الثنائية الدرويشية في كثير من النقاط النقدية الشعرية الحساسة والتي أضحت تشكل قسطا وافرا من وعي المرحلة الشعرية لدى الشّاعر ذاته، وأول ما نعرض له بنية القصيدة الحديثة بين بساطة الخطابالشّعري المسطّح والانغلاق الدلالي المغامر جهة فلسفة الغموض الأدونيسي.

تحقق الحداثة الشعرية كلما توفرت العناصر الجمالية التنويعية التي بدورها تسمح باغناة الرؤية الشعرية، ولكي نبين ذلك نذكر ما للسياب أو نازك الملائكة من فضل في إحداث الشكل الجديد، غير أن المداومة على ذلك النمط فيما بعد لدى من يلي هذه الطفرة بعد تكريسا لموقف حتى و إن أبدع على مستوى الموسيقى واللغة والموضوع، لقد هيمن مبدآ جدلية كتابة التّوعية وكتابة الإمتاع لفترة غير قصيرة علىسيرورة شعرية درويش وقد ظلّ يترنّح بين أشراكها غير ناج من مقولات النقاد وتصيّد المغرضين لمزالق ما يترتّب على هذه الثنائية القاهرة من المآخذ والانتقادات التي عادة ما تتحيذن مثل هذه المناسبات.

---

[1] محمد صالح الشنطي: خصوصية الرؤيا والتشكيل: ص: 143.

ولأن في تصميم الشكل الهندسي الخارجي للقصيدة صلة متينة بفهم الحياة إذ تبعا لتعدد المواقف النفسية من المؤثرات الحياتية ينجم التوزيع المكاني للخطاب الشعري، ومن هنا فلا اعتباطية في الإشكال، فالتناول النقدي الفطن يمكنه تبين الجاد، والعابث خلال التجارب الشعرية عن طريق قراءة الروابط الموضوعية والسمات الفنية الجمالية التي البانية لمقوّمات النص الشعري.

وبما أن درويش شاعر قضية معلومة المعطيات واضحة الأبعاد التاريخية والحضارية فقد ظل تطوره الجمالي مقرونا بالمعطيات الموضوعية المنجزة على أرض الواقع حتّى غدا الشّعريّ محكوما بمدى استيعابه للواقع لا ينظر إلى الفنّي أو الجماليّ إلاّ متشاكلا مع الواقعيّ والتاريخيّ لا يكاد أحدهما التّخلّص بالكاد من الآخر، بمعنى رسالية الشعر، ومن ثمّة فقد أصبح من غير اللاّئق بالشّاعر الفلسطيني أن يتعاطى مزاولة التّجريب الفنّي والجمالي تبعا للحتمية إياها ووفاقا لذلك فليس في مستطاعه أن يتغنّى بالآتي وهو غارق في حموات الحاضر، ليحرم من أن ينعم بفضاء الحرية الفنية التي هي في متناول حركة الشّعر العربيّ الحديث، لقد ترسّم المعجم البلاغيّ الفلسطيني متشبّعا بالمعطيات الفلسطينية الخاصّة جدّا فلم يجد فكاكا من إسار منهاجية الموضوع الشّعري الفلسطيني التقليديّ.

ومع كلّ هذا الأخذ والرّدّ الذي يحاول وضع درويش على محكّ الحداثة الشّعرية فقد سعا إلى أن يلخّص كثيرا من آرائه النقدية والجمالية الفنية على هوامش لمزاولة الأدبية هي تلك الكتابات النقدية التي حاولت مواكبة المسار الإبداعي مبرّرة ومفسّرة ومتعذّرة، حتّى كأنّها تريد أن تقول من المنطقي والمعقول ما لايستطيع الشّعر قوله فنّيا وجماليا، فقد لخّص الشّاعر مفهومه الجمالي للحداثة الشعرية في مقاله (أنقدونا من هذا الشعر)[1] في الأدوات الفنية التي كانت تعتمدها القصيدة العمودية لغة وموسيقى وموضوعة جادة في الطرح الشعري، إذ لاشك في

---

[1] محمود درويش: أنقدونا من هذا الشعر، الكرمل: عدد: 64- ربيع 1982- ص: 4.

أن الشّاعر في هذا المقال/ البيان أسس للثنائية الجمالية (درويش/ أدونيس أو درويش/ الآخر)، حيث غدا لكل من الشاعرين مسلكا إبداعيا يتبع لدى الجيل الشعري الحداثي يمارس كلّ من المنحيين غواية فنية وجمالية بالغة الأثر في بلاغة الشّعر الحديث، إلا أن الفارق بين المدرستين هو اتسام المذهب الأدونيسي بالعبثية، وغياب المسؤولية الحضارية بإغراقه في المبالغة في التجريب، والقفزات الإبداعية المتباينة عما سبقها دونما إبقاء على خيط الربط بين المرحلة الشعرية والأخرى، ولعل أهم إنجازين طرحتهما الأدونيسية هما نثر القصيدة، ثم شحنها بالغموض الفني واللافني في بعض الأحيان، لأنه يبدو أن انغلاق النص لدى أدونيس ذو سمة تركيبية لغوية، في حين يكون مبعث ذلك لدى درويش الترميز الوقائي في بعض الأحيان، والغنائي الذاتي في الأحايين الأخرى، مثلما يبدو من الموقف الشعري التالي:

((..... مستسلما للتداعي رأى قلبه حبة من عنب

رأى قلبه غيمة فوق حقل الذهب/ وتابع عسل الحقول من الحشرات الصغيرة، ثم تسائل كيف/ يصبر المغنون أغنية عندما يعرفون النساء و ينسون. كنا نغني معا/ للغموض الذي لفنا: في الممر الصغير تنامين وحدك بين/ ذراعيك وحدك عشاقك اقتربوا من خناجرهم في الممر الصغير تنامين وحدك يلتمس البحر ودك ينكسر البحر عندك عشاقك ابتعدوا تنامين وحدك بيني وبينك بين ذراعيك وحدك عشاقك اقتربوا من خناجرهم آه أيتها المرأة الخالدة[1].

لاشك أن الدلالات والرموز المضمنة في النص تفسر لوحدها غرابة الموقف الشعري بدليل حضور العبارات: (مستسلما للتداعي، والغموض، والتكرار التوكيدي، التدويري، مع تغييب هوية الأصوات-الضمائر-المستدعاة في النص) هذا على الجانب الفني، يعززه على المستوى الموضوعي مرور القضية الفلسطينية

---

[1] محمود درويش، مختارات شعرية، دار الجنوب للنشر، تونس دط دت، ص: 150.

بأجواء الغموض السياسي، ووسائل النضال مما أشاع بين الفصائل التناحر والاغتيال الذي لاحق رموز الثورة الفلسطينية في كل مكان.

ربما خفت حدة الرغبة التوصيلية الإبلاغية التي التزمها درويش قبل هذه المرحلة بدافع من إخضاع القصيدة لمواصفات الشعر النضالي المقاوم، إذ المبالغة في التوسيط الشعري يعقده دون الرؤية الإبداعية التي تتطلبها الحداثة، ذلك أضحى درويش يعاني صعوبة الاتزان بين الوظيفة الاجتماعية النضالية للشعر، وبين مواكبة التحولات الجمالية التي أنجزتها الحداثة، فما كان منه إلا إن يتكيف مع ذلك باستدعاء النموذج السرحاني، ومزامير[1] وأعراس، تلك القصيدة التي استطاعت لا أن تواكب فقط بل إحداث وجهة جمالية ابنصامية تحفظ للموضوع الفلسطيني جمالية الطرح، وفعالية التأثير حيث تعمل بلاغة الفرح بترسيم أحاسيس التّكهرب الفجائي لأنّ كلّ فرح فلسطيني مشفوع بالألم، لذلك فإنّ النموذج الأول لم يغب البنية عن النتائج الجديد بل صار جزئية فنية جمالية، يساعد على إغناء الأبعاد الرؤيوية، وإخضاع النص لتعددية القراءة الشعرية وقد بدت براعة هذه السمة في إنجازه الملحمي(مديح الظل العالي)[2] حتى غدت هذه الملحمة فريدة زمنها باستقطابها للرأي النقدي المستفيض في تنويع القراءات النقدية حولها لأنه إذا كان سبق وأن انجزت المطولات الشعرية في ميدان الشعر المسرحي باستغلال التركيبة الامتدادية للبنية المسرحية، فإن الجديد في التجربة الدرويشية هو تحقيق ذلك في إطار النموذج الشعري البحث. وبذلك حققت القصيدة قفزة نوعية جمالية وضعت الشاعر في طليعة الحداثة، في وقت تناقص مفعول الأصوات الريادية الأخرى، وربما كان لميل أدونيس أخيرا إلى الدرس الجامعي، والتنظير المنهجي أثر من تلك الغلبة.

---

[1] محمود درويش، الديوان، ج: 2، ص: 9.

[2] ينظر: محمود درويش، مديح الظل العالي دار العودة بيروت، ط: 2، 1984.

بهذا التجاوز الإبداعي تموت النظريات النقدية التي قامت في وقت ما محاولة نمذجة الشكل الشعري وتذوي في أدواته ومواضيعه فلم تعد نظرية الشعر الثوري كما تصورها عز الذين اسماعيل في مفهوم المواكبة، والتجاوب[1] وبالمفهوم الاشتراكي الايديولوجي لدى عفالي شكري[2] حيث خسر النقد الأدبي المعوّل على تعكّز التّحليل الموضوعي للطّرح الشّعريّ كلّ رهاناته المستقبلية وارتدّ مفعول السّحر عتلى السّاحر ذاته، فغدت العيّنات الشّعرية مكذّبة للمقولات النقدية التي سبق إعتمادها منهاجا لتفسير الرؤية الإبداعية.

وإذا كنا قد أشرنا إلى طبيعة التحول الفني لدى درويش في مرحلة اقتناعه بكتابة القصيدة الملتزمة بالخط الاشتراكي، حيث ركز عل نمط أصحاب هذه القصيدة (التركيبية) أو (الكلية) والتي بما أسماها النقاد بالقصيدة الدرامية، هذا نظرا لتوفرها على العناصر الفنية التي يتركب منها النص المسرحي[3] فإنّنا لا نخفي حقيقة الكيفيات الارتدادية التي تسكن كلّ مسار فنّي إبداعيّ، لأنّ سيرورة الإبداع لا تمضي مستقيمة متّزنة مثلما يحلو للموضوعيين تصوّرها، ولكي توفر خصوصية البنية فقد عمدت في الإنتاج دلالتها إلى عنصرين فنيين يعطيان للخطاب الشعري إمكانيتي التعمق والانتشار هما البنية القصصية والبنية الغنائية (على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي (التسطيحي)، وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالي (التنويعي)...))[4]، فإذا اعتبرنا عنصر الغنائية أمرا بالبدهي متوافرا في الصوت الدرويشي سابقا فإن العنصر القصصي هو كذلك كان من أهم مستمليات المرحلة، فقد بدا ذلك جليا كما أشرنا انطلاقا من القصائد التي

---

[1] ينظر: د. عز الدين اسماعيل، الشعر في اطار العصر الثوري، دار القلم بيروت لبنـان ط:1/ 1974، ص:59.

[2] ينظر د غالي شكري، أدب المقاومة، دارالآفاق الجديدة، بيروت، ط: 2/ 1979ص:61.

[3] ينظر الياس خوري، دراسات نفي نقد اشعر، دار ابن رشد، ط: 1/ 1979، ص: 129.

[4] ينظر: د. صلاح فضل انتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط: 1، دت، ص: 36.

تلت خروجه من الأرض المحتلة حيث أوجد حسذا بلاغيا تتفتّق مبادئه الفنية والجمالية بشكل تكثيفي متزايد ارتدّ قناعات تهدم وتؤسّس، وبالتّحديد بدءا من (مزامير) و(سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، وفي هذا الذي ازوررنا عنه مقتصدين خشية الإفراط في بسط القول وتدويره ما يحدد الفارق الكوني بين درويش ومن سواه، وهو الأمر ذاته الذي قفز بالشاعر محمد عبد المعطي حجازي عندما استحدث موضوع المدينة[1] حتى غدا عنصرا مسيطرا لفترة غير قليلة في سياق الحداثة، والذي أضحى اليوم معدودا في ما يطلق عليه اليوم (كلاسيكية الحداثة).

في ابحث المغايرة الحداثية اتي انجزها درويش، وبعد ان أرجعنا نموذج موضوع المدينة إلى كونه صار طبيعة جمالية متعة لدى الآخرين ممن انتسبوا إلى التحديث، نعرج على غيره من الذين كانت لهم مشاركة في إنجاز مقاومات عناصر الرؤية الشعرية الحديثة، فقد تفرد من بينهم صلاح عبد صبور بالسمة الوجودية نظرا لما اتسم به موضوعه الشعري من طرح مأسوي وبالتالي فقد انضاف إلى لبنات الحداثة لكي يأتي بعده أدونيس ويتفرد بميزة الغموض الفني (الذي قد يكون ابهاما في بعض الأوجه) هذا دون أن ننسى الثورة اللغوية الأسلوبية التي أضافها نزار قباني رؤيا حداثية إلى القصيدة الحرة (التفعيلية)، هذه المعطيات مجتمعة شكلت الأدوات الفنية الأساسية التي تحكمت في أسلوب القصيدة لفترة ليست بالقصيرة، حتى أتي من أتى وأحدث الحداثة كما تبين ذلك لدى درويش وغيره ممن خرجوا على العمود الشعري لكلاسيكية الحداثة.

إن سعينا إلى تحليل شعرية درويش في هذه المرحلة الجمالية يستند في تقويم الشاعر إلى ما أصبح يتمتع به هذا الصوت الشعري من مكانة أدبية بين نقاد هذا

---

[1] ينظر: احمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة، ط: 2، 1968، ص:49.

العصر، ولذلك مهما خاض الكلمة بعيدا عن الوطن فإنه يبقى في شعره (أكثر اختصاصا بفلسطين..)[1]، لأنه في هذه المرحلة استبدل الصورة الشعرية باللفظة، والاحساس الوجداني بالتقرير، ذلك ما لم يفته فأشار اليه قائلا: (لن تفهموني دون معجزة/ لأن لغاتكم مفهومة إن الوضوح جريمة/ وغموض موتا كم هو الحق- لحقيقة....أنهيت المغامرة الأخيرة وابتدأت/....أن الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي ألقى بكم في الكهف-))[2].

هذا الخطاب الشعري المحاور، المتفهّم للطرف المتلقي يشيع كثيرا في سيرورة الشعرية الدرويشية حتى يغدو معلما موضوعيا أساسيا في تشكيل الخصوصية الشعرية للشاعر، وهو إذ يسلك ذلك إنما بدافع ضمان التواصل الجمالي ذلك الشرط الذي تفسره يمنى العيد على أنه (معرفة لا تجعل من الأدب مجرد مقولة سياسية، بل تكون مرتكزا يصدر عنه الأدب لا يشكو من الفراغ، السطحية، ويوقع في المغالطة...)[3]، وكأن ذلك معناه تتبع النص بالمعاينة بعد انتاجه ضمانا للفعالية الاجتماعية، وهو يسهم في الخصوصية الجمالية لدرويش. وهو يؤكد هوية القصيدة المقنعة لديه[4].

القصيدة المتواصلة: (نمو النموذج):

إن القول بلا نهائية الجمال هو الذي يدفعنا إلى وضع منظور الحداثة الشعري في سياق التحول لا الثبات على كل المستويات، حتى وإن بدت هذه المستويات متفاوتة في إمكانيات تجديدها، وتطويرها، ذلك لأن تنوع الوحدة اللغوية- وهي عنصر مكون للنص- أوفر قابلية للمغايرة من الشك البنائي الخارجي للقصيدة.

---

[1] محي الدين صبحي، شعر الحقيقة دراسة في نتاج معين بسيسو، دار الطليعة بيروت، ط:1/1892- ص: 91.

[2] محمود درويش: الديوان- ج2، ص: 245.

[3] اليمنى العيد: ممارسة في النقد الأدبي/ دار الفرابي بيروت دط، 1975 ص: 79.

[4] انظر: سعدي يوسف أنت والحياة، وأشياؤها/ محاورة/ الكرمل ع 23/ 1978 ص: 70.

والشيء الذي ينطبق على الجوانب البنائية ينحسب على الوزن بمفهومه الخليلي، ويشذ عنه الحقل الايقاعي للقصيدة. وربما يكون مرد هذه التفاوتات إلى التعارض بين الفكرة والشكل وبين التأملي والبصري، لأن التجاوب النفسي مع الأشكال الخارجية يسهل إمكانية فهمها وتحليلها، يؤكد مذهبنا في ربط الظاهرة الأدبية في أشكال بنياتـــه ما ذهب إليه حازم القرطاجني من ربط الصيغة التركيبية الرابطة بين المفهـــوم العمـــودي للقصيـــدة، وبيـــن طبيعـــة البيئة الاجتماعية التي أملت ذلك لأنهم في رأيه (قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلـــة في إدراك السمـــع منزلة وضع البيـــوت وترتيباتهـــا في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجـــدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا)[1].

لذلك كانت عوامل التقاء درويش بالحداثة (الشعر الحر) متأخرة شأنه في ذلك شأن المواطن الآخر من الوطن العربي التي هاجر إليها النص الحديث على غرار اصطلاح محمد بنيس[2] مع صعوبة انتقال النموذج في إطار الظرف الفلسطيني، إلا أن تلقيه البداية لا يعني استمرار التبعية الإبداعية، فلقد كان ظهور بساطة التركيب الشعري في قصائده الأولى دالا على مرحلية الاستيعاب التي تأهل الشاعر فيما بعد إلى إنتاج النموذج الريادي. ولعل في الحوافز المعتبرة التي لقيها الشاعر أكثر من دافـــع لترقية النمـــوذج الحداثي لديـــه، نجمل هذه الحوافز في التسهيلات الإعلامية التي خص بها الصوت الشعري الفلسطيني في أيام النهوض الثوري (الإذاعات، النشريات، انخراط الشاعر في الممارسة الثورية-الاشتراكية-التي كانت

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان-ط 2: 1981، ص: 250.

[2] ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة المركز الثقافي العربي، ط:2/ 1988، ص: 95.

في حد ذاتها تحث على التجاوز، والإطاحة بالهيمنة التي مارستها الأشكال على الأفكار).

إذا عاينا النموذج الحداثي الأول ألفيناه يحمل أكثر من هنة، ونغمذج له بالموقف التالي:

((كم شمعة ذابت على كفيـــه طاهرة سكينة..
فعلام لم يحمـــــــل لو قشة مـــن نـــور
نحيا على إشراقه بعض الدقائق ثم نختصر العصور
وعلام لـــم يحمـــــل لنا غفير الضبـــاب المائـــت))[1]

يمثل النزوع التوصيفي (الضباب المائت، شمعة طاهرة سكيبة)، ورغبة الاستطراد إلى لم جذور الفكرة (نحيا على اشرافه بعض الدقائق)، كل ذلك رغبة الشاعر في إعطاء القصيدة صورتها النموذجية، بحيث لا يستطيع غفير، إعادة إبداعها أو الإضافة عليها، بحيث تغدو القصيدة صورة نهائية مثالية للموضوع، لأن رغبة الاستحواّذ هذه هي التي ستناقضها الكتابة الجديدة بإنتاج النموذج المفتوح، اللانهائي. لذلك يبين لنا النموذج السالف كيف أن الحداثة لا تتوقف عند هدم البنية الشكلية الخارجية، وإنما تتعدى ذلك إلى حس حضاري نستقبل به الوجود، وتكيف لإدراكه الحواس.

إنه لما كانت القصيدة الحديثة اقل طقوسية من القصيدة العمودية، فقد وافق طبع إنجازها طبيعة الشاعر الفلسطيني الأكثر تنقلا وترحالا، لأن في هذا النموذج الجديد إقلاعا عن عدة اعتبارات فنية شكلية منها الاحتفالية، والجماعية الالقائية، والتي كانت تفرض في المبدع الإقامة على المكان، فقد صادف درويش في هذه الصيغة الجديدة تجاوب مع قلقه المكاني ولهذا تكون الشفوية والانطباعية اللتان

---

[1] محمود درويش: عصافير بلا اجنحة، ص: 96.

تولدان الاسترسال عاملين من عوامل التجاوب النفسي، الجمالي مع القصيدة من أجل تطويرها في إطار الحداثة إن الاتصال درويش بالحداثة عدة أسباب نجملها فيما يلي:

1. طبيعته النفسية القلقة التي لا تكاد ترسو على حالة، ومما به أنه سريع الحركة في شيء من العصبية، مرتفع الرأس في اعتزاز لا يشوبه غفور[1].
2. انتماؤه الحزبي،الذي يستوي فيه مع شعراء جيله من رواد الحداثة.
3. التوافق المبدئي بين النظور النضالي، وبين الثورة الجمالية ضد النموذج الشعري الكلاسيكي المثوارت.

لقد وافق النموذج الجديد- في رأينا- فترة الاتقاد الحماسي الذي يتطلب الاسترسال، والمواجهة الميدانية التي وجدت مبتغاها البنائي في النموذج الحر (التفعيلي)، ذلك هو السبب الذي بقصيدة إثبات الهوية أمام تسلط الإدارة الإسرائيلية فكانت القصيدة، بطاقة الهوية (سجل أنا عربي)، هذه القصيدة التي تدخل الحداثة من زاوية الجدة في التوزيع الموسيقي الإيقاعي الذي انبنت عليه سطورها الشعرية[2] إذ بدا هذا الجانب أوفر حداثة من نموذج نازك الملائكة، أو نموذج بدر شاكر السياب، ولقد تلخص طريقه في مماثلة النص الحداثي من حيث بناء السطر الشعري على التفعيل لا على الوزن المحصور أو المركب، ثم تجاوز ذلك بأول تأسيس للتوزيع الموسيقي على العنصر الموسيقي (أسباب، أوتاد)، وفي إمكاننا إجمال الظاهرة وتخريجها على أساس التدوير الموسيقي، الذي شطر التفعيلة إلى جزأين مقيما

---

[1] ينظر: رجاء النقاش، المرجع المذكور: ص: 113.

[2] نرى أنه من الخطأ الاصطلاحي إطلاق المصطلاحات العروضية (العلل...) والشكلية البنائية (البيت، الشطر...) على القيصدة الحرة نظرا لخصوصية ارتباط هذا الفهم النقدي بالنموذج العمودي، وإنما يستبدل ذلك بما يلي: (التغيرات الموسيقية والسطر الشعري، وربما استبدلنا الصوت البنائي بالقافية، لأن القافية ذات بنية إيقاعية في انتظام حسابي ترصيفي له علم خاص به يسمى (علم القوافي).

الصوت الافتتاحي الأول على: متفا (مزاحفة بالاضمار) من: متفاعلين (الكامل)، وفق الكتابة التالية:

((سجـــــــل

أنـــــا عـــــربي

ورقم بطاقتي خمســــــون ألف

وأطفـــــــالي ثمانيــــة

وتاسعهم سيأتي بعد صيف))[1]

لاتستطيع الكتابة رسم جماليات الموقف الشّعري الغنائي المحرّر من الضوابط الشكلية على حقيقته، لذلك سيتحقّق خلال مسارات تداول الشعرية الدرويشية أن الميزة الشفوية قيمة شعرية بانية للخصوصيات البلاغية والإيقاعية في القصيدة العربية، فدرويش في الموقف الشّعري الفارط يمتطي الاسترسال والتداعي والانسياب بناء على ما تنطوي عليه موسيقى تفعيلة الكامل: متفاعلن:///0//0، حيث تغنى أجواؤها بالتدوير والاشتقاق والتّأليف فيما بين أنساقها البنائية خلال السّطور الشّعرية الغنائية المتواصلة.

فزيادة على الالتفاتة الذكية لبناء القافية على دلالة التأفف مع المقاربة المسرحية في توزيع الألفاظ حسب الدلالات في تسطيرها فقد سمع الموقف الميداني للشاعر بابتكار النموذج التدويري الاشتقاقي، حيث تصب الموسيقى تفعيلة الكامل (الرجزي) في موسيقى تفعيلة الوافر الهزجي وبذلك يكون الحس الجمالي المتقدم الرؤيا قد أعطى للشاعر فرصة لبناء النموذج الحداثي بالرغم من الفارق الزمني التجييلي الذي يصنف في إطاره.

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج:1، ص: 121.

لقد كان النموذج الشعري الحداثي على تغير اتساق زمني تواصلي يأتي لكي يولي القهقري، مما نفسره باستغلال الوقت للانضاج الحمالي المتخذ من القناعات الجمالية الداخلية مسلكا له، وكأن الشاعر بتخليله النموذج الحداثي بالنظام العمودي، يعطي للذاكرة فسحة من التروي، والنقد الذاتي الذي ساهم كثيرا في انضاج النموذج الجديد.لذلك كان انسلال الجديد من القديم بمثابة البناء التدريجي الذي يعتمد القناعة الجمالية المستمدة من معتملات الحياة الواقعية.

لاشك أن الحدس الحياتي الذي أوحى إلى الشاعر أن يبحث عن البديل الشعري القائم خارج النمط الحياتي الأول الذي أنجب الشكل العمودي، لم يعد ينوي الإقامة على النموذج الحديث في صورته الأولى، وهو إذ ينزع إلى ذلك فإنما يفترض الإدراك المركب الذي هو (عنصر هام جدا في الرؤية الشعرية، فبالإدراك المركب ينجو الشاعر من ردود الأفعال القريبة الساذجة أو الفجة غير الناضجة ويبعد عن المباشرة...)[1] ونظر لافتقاد الشاعر المحدث التشبع بهذه السمة من الوعي الثقافي الجمالي، فقد اكتفى بالاعتصام بالتفعيلة ((بوصفها متكأ وزنيا تراثيا، واللواذ بالنماذج العليا يستلهمونها ويوظفونها...))[2]. والواقع أن المسألة ((ليست مسألة التفعيلة كوحدة موسيقية للقصيدة، إذ سرعان ما جرى تجاوزها إلى أشكال قصيدة النشر المتعددة، بل المسالة هي في غرس رؤية جديدة للشعر فالشعر ليس للإلقاء، بل للقراءة)[3].

للأسباب التي عرضناها تعرض النموذج الحداثي إلى الانقطاع عن محوره التجريبي، متعرضا للتنميط، والاستقرار، فما كان من الشاعر إلا إنجاز النموذج الباهر المغوي، فقد مارست آنذاك (أنشودة المطر غوايتها) الجمالية على جيل كامل وسمته بالموقف اللغوي والفكري التأملي الواحد، وربما صادف ذلك بعض الانكسار

---

[1] د. هاشم ياغي، المرجع المذكور: ص: 10.

[2] محمود صالح الشنطي/ خصوصية الرؤيا والتشكيل، المرجع المذكور، ص: 140.

[3] إلياس خوري/ الذاكرة المفقودة: ص: 242.

في المشروع الثقافي الثوري الذي حلم به الشاعر الطليعي آنذاك لذلك مارس النموذج السيابي هيمنته على الأصوات الأخرى لكي تتخذ نموذجا للتشاكل فكان:

بدر شاكر السياب:

((عيناك غابتا نخيل ساعة الزحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر))(1)

صلاح عبد الصبور:

((عيناك عشي الأخير

أرقد فيهما، ولا أطير))(2)

عبد الوهاب البياتي:

((عيناك من منفى إلى منفى تصبان الحريق

يا أخت روحي، في عيوني، في فضاء)(3)

ثم يأتي درويش ليصوغ النموذج برهانا على قدرته الفنية في مواكبة القصيدة الحديثة فيقول:

((عيناك يا صدقتي العجوز.. يا صديقتي لمراهقة

عيناك شحاذان في ليل الزوايا الخانقة

لا يضحك الرجاء فيهما ولا تنام الصاعقة)(4)

تبدو هذه السمة الخطابية في أصوات الشعراء التموزيين صادرة عن إحساس بمرارة الانكسار عميق، خاصة وأن الرؤية الثقافية لهذه المرحلة كانت تبالغ في مفهومها المستقبلي الاستشرافي مما جعل بعض شعرائها ينتهون نهاية مأسوية.

---

(1) بدر شاكر السياب: الديوان، ص: 476.

(2) صلاح عبد الصبور الديوان ج1:، 2: دار العودة بيروت، ط:1:/1972، ص: 238.

(3) عبد الوهاب البياتي: الديوان: ج:1، دار العودة بيروت، ط3/ 1979، ص: 208.

(4) محمود درويش: الديوان، ج1: ص: 73.

أما على مستوى البنية فقد توحدن الأشعار في الموقف الإسمي، الوصفي الذي يلائمه كثيرا الجو الموسيقي لتفعيلة الرجز.

كما نستطيع وضع السمات الفنية المحددة لشروط الثبات والتحول في مجال الإبداع الشعري وفق المتناظرات الجمالية التالية:

أدوات التحول الإبداعي	**أدوات الثبات التنميطي:**
النزوع الفردي	النزوع الجامعي (الرؤية المركزية
الإيقاع	الوزن
الأسلوب (التعبيرية)	الأسئلة (الأسلوبية)
انبثاق النموذج الشعري من الحياة.	انطلاق النموذج من الذهني.

لذلك يكون الانجاز الحداثي الإبداعي أن يتلفت من اسار التنظير النقدي تأثرا وتأثيرا، فلا يسمح للنقاد، ولا يعطيه أدوات تنميطه في نصّ الخطاب الجديد.

وربما كان التنازع الريادي بين الأصوات الشعرية الطليعية سببا في تكريس النموذج المتنازع عليه لإثبات الحقيقة في ادعائه، وبرهانا عى احتوائه.

ومن باب البحث عن الموقف الشعري المماثل لما نحن بصدد بحثه يتجلى لنا تماثل المعلقات في مقدماتها حتى لتكاد وقع حافر على حافر.

إن لعلاقة النقد بتنميط النموذج علاقة وطيدة، لأن النقد لا يقوم إلا على الاستقرار في الصيرورة الإبداعية إذ (ان أساليب النقد التكرارية الكمية هي التي ساعدت على أساليب التكرار الكمي في الشعر، وأن لغة النقد لم تقم على الملاحظات الخاصة، واكتشاف الخصوصيات في سياق التعبيرات))[1].

تفرق الحداثة التطورية عن الحداثة التنميطة من حيث كونها لا تشترط النضج الفني الجمالي، لأن اشتراطه سبيل تحقيق النموذج، وربما صب قول

---

[1] د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل: ص: 84.

أدوبيس في نفس المفهوم عندما يقول: ((ليس هناك وجد قائم بذاته تسمية الشعر، ونستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة، ليست هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا))[1]. وقد رأينا درويش يصوغ موقفه الجمالي من القضية ذاتها بمقاربة للفهم الأدونيسي حين يقول: ((إنني لا أفهم ما هو الشعر، ولكنني بقدر ما أجهل هذه الماهية أعرف تمام المعرفة ما ليس شعرا بالنسبة لي هم ما لا يغيرني))[2].

يتفق الرأيان على النموذج الشعري المفتوح، الذي يعيش ريادة الإبداع دون أن يستوصي بالوظيفة التعليمية للنقد الأدبي. أما نقطة الاختلاف فتمكن في كون مذهب أدونيس يبني على مقاطعة الجماهيرية في الفن على مذهب درويش الذي يتبناها قائلا بالوظيفة التأثيرية (التوصيلية) وربما مرد ذلك تابع من اختلاف المحيطين الثقافي والسياسي الذي يحكم الصوتين كلا في هويته الجمالية. هذا الفارق الفلسفي هو الذي صرف درويش عن أن يتبنى المذهب العبثي النيشوي الذي بشر به أدونيس بين شعراء الريادة لكي يمتد فيما بعد إلى أصوات شعرية غير قليلة (صلاح عبد الصبور، والبياتي في صوفيته الفنية، وأنسي في عبثيته التعبيرية).

لذلك، وتبعا لما أسلفنا طرحه من مستويات التداخل أو تباين الأصوات الشعرية الريادية فيما بينه من جهة، وعلاقة هذه التفاعلات بالصوت الشعري الفلسطيني ممثلا في درويش، فقد أملت مرحلة الانكسار الايديولوجي لدى شاعر الريادة الحداثية طبيعة شعرية مارست غوايتها الجمالية على الجيل الشعري، انطلاقا من قصيدة (الحزن) لصلاح عبد الصبور، إذ كان لمجيئها باكورة الشعر الحر دور تعليمي تلقيني أسهم كثيرا في تعطيل المهمة التجريبية التي قامت من أجلها الحداثة.

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 107.

[2] محمود درويش، أنقذونا من هذا الشعر، المرجع المذكور: ص: 5.

لقد اتسمت قصيدة الحزن (لا بسعيها على غرار التوجهات الشعرية إلى تعقيد النموذج، بل قلبت موازين الفهم الجمالي بتركيزها على البساطة الفنية، التي تغير بساطة التوصيل، ولكن نشوأها على الحس العبثي الوجودي أعطاها فنيات الحكاية التي تتخذ من الزمن السهل التوظيف إطار ذهنيا تقوم عليه أحداثها الشعبية النجال، إلى جانب إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل الذي يوافق على بنيته الكلام المنثور:

((يا صاحبي إني حزين

....

ورجعت بعد الظهر في جيبي بعض قروش

فشربت شايا في الطريق/ ورتقت نعلي/)[1]

وربما أن الرابط الايديولوجي له تأثير فعال في توحيد الرؤية الشعرية، فقد وافق صدور صلاح عبد الصبور، ودرويش عن نفس الموقف الفلسفي الرفضي فقد جرب هذا الاخير النموذج المبين في القصيدة التالية: (رسالة من المنفى)[2].

(..................................

وثوبي العتيق، حتى الآن ما اندثر

تمزقت أطرافه/ لكنني رتقته.. و لم يزل بخير/ وصوت شابا جاوز العشرين/ تصورريني.. صرت في العشرين/)[3].

إن الموافقة الفنية الجمالية لبنية لمجرد الموازنة بين القصيدتين غير أن ما يشفع لدرويش بأن يبقي التجربة هاته ضمن مساره الحياتي هو انبثاق القصيدة من واقع الحياة الفلسطينية التي كان الفلسطيني "المشرد" يحياها، وشتان بين موقف ذهني فلسفي، وآخر واقعي يستمد مرارة رؤياه من مرارة الحياة تحت الاحتلال.

---

[1] صلاح عبد صبور: الديوان، ج1، 2، ص: 36.

[2] محمود درويش: الديوان، ج1، ص: 56.

[3] محمود درويش: م. س، ص: 59.

خصوصية الخطاب الشعري المتواصل (التنقيح):

ترتبط الوظيفة الشعرية في صورتها الإبداعية بظاهرة التسامي، التي بموجبها رأى النقاد في الشعراء كثيرا من النظريات النقدية التي تؤسس منظورها في إطار علم النفس، ربما يكون مرد ذلك إلى كون الظاهرة الشعرية أعلق بدواخل المبدع، في خصوصية لا تكاد تغادرها.

فمن طبيعة الشاعر أن يبقى في علاقة إبداعية مع النص بعد إبداعه أول مرة، على خلاف ما عهدنا عند الشعراء الآخرين، حيث ينتهي النص زمنيا بمجرد نشره.هذه العلاقة المتواصلة في رأينا مبعثها السمة الشفوية التي تلائم قلق الترحال كما أسلفا الذكر في موضع من هذا البحث.

فبعد أن نقح الشاعر بداية التجربة الشعرية لديه، تخلى عن بعض قصائد المرحلة الشيوعية، بمجرد امتلاك وعي تجاوزها إلى وعي جمالي آخر.

لذلك استمرت قصيدة (مديح الظل العالي) في قصيدة (قصيدة بيروت)[1]. دون أن يلاحظ فارق في التركيب الفني للنصين، لذلك يجوز تسمية هذه الظاهرة الفنية بالمسلسل عبر فترات زمنية متفاوتة بين الكتابة والأخرى، يمكن أن يشاكل هذا الضرب من الكتابة بالنظام التقصيدي المقطع الذي أضحى السمة تشكيلية غالية على القصيدة الحديثة، وعلى الأخص منها القصيدة المركبة (الملحمية). ويتدعم هذا الخط الإبداعي بما يصادفنا في كتابة (ورد أقل)[2]، وقد أطلقنا عليها تسمية الكتابة نظرا لصعوبة تصنيفها، حيث انتظمت عدة قصائد في أسلوب موسيقي واحد (إيقاع موسيقى تفعيلة المتقارب) يحكمها عنوان رئيسي (ورد قل)، لكي تكتفي القصائد باقتصاص عنونتها من بداية السطر الشعري الأول (المطلع) على غرار القصيدة التراثية كما يبدو في الشاهد التالي:

---

[1] محمود درويش: مختارات شعرية، المرجع المذكور،- ص: 100.

[2] محمود درويش: ورد أقل: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2/ 1987، ص.

القصيدة الأولى: سأقطع هذا الطريق.

((سأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق إلى آخره)[1]

القصيدة الأخيرة: نؤرخ أيامنا بالفراش.

((نؤرخ أيامنا بفراش الحقول، هبطنا سلالم أيامنا))[2].

أما المسألة الأخرى التي تؤكد خصوصية الشعرية لدرويش في هذا المجال، فاجتماع الشعري، والنثري في الكتابة الواحدة كما يصادفنا في مقاله: (الزمان: بيروت، المكان: آب)[3]، فبالرغم من توجه المقال إلى تصوير أيام بيروت الجنوبية إلا أنه انخرط في استدعاء الشعري وسط النثري، كما يبدو في هذا النموذج:

(لتكن بيروت ما شاءت، فهذا دمنا الغالي لها
شجر لاينحني.يا ليتني.. يا ليتني
أعرف الساعة من أين يطير القلب كي أرمي لها
طائر القلب لكي ينقذني من بدني)[4]

لقد أتى التجويل الشعري للنص المنثور متلائما مع الأجواء الشاعرية التي أسبغها الشاعر على النص، بالإضافة إلى التوزيع المقطعي (الفقري) الذي يعطي النص حرية جزئيات التشكل، وفن النغمة الغنائية التي وسمت الوجود البيروتي للذات الفلسطينية.

لذلك، فرغبة في تنمية الخطاب يعمد درويش- كلما آتته المناسبة – إلى تزكية النص في صورته الأولى، باستغلاله موافقات الإيقاعية، والتصورية بحثا عن

---

[1] م. ن، ص: 5.
[2] م. ن، ص: 103.
[3] محمود درويش: الكرمل، ع: 21، 22/ 1986– ص: 4.
[4] محمود درويش: الزمان: بيروت، المكان: آب، مجلة الكرمل: ع: 21، 22/ 1986– ص: 4.

النموذج الشعرى اللغوي المطلق، كأن يعطي لموقف الشعري التالي صيغتين من التركيب اللغوي:

((هـــذه آياتـــناء فاقـــرأ
باســم الفدائــيّ الذي حلــقا
مــن جزمـــة أفــقـا))[1]

وبعد أن تبين الشاعر أن لفظة (جزمة) لا ترقى بالقصيدة إلى المستوى الفني المتوخى فإنه يستبدل بها لفظة (جرحه)، التي تحمل دلالة ثورية، نضالية، خاصة وأن الصيغتين قد توافقتا في البنيتين، الصرفية، والإيقاعية اللتين تشكلان محورا أساسيا في قيام الخطاب الشعري على خاصية التداعي الذي غالبا ما تبنى عليه القصيدة لدى درويش.

إننا نرجع هذه الميزة الإبداعية إلى اتسام الشعرية الدرويشية بسمات الإنشادية، والغنائية، إضافة إلى كثافة التواصل الإبداعي الذي تتسلل عبره المسيرة الفنية لهذا الشاعر. وقد لخصها في ظاهرة الشفوية الناتجة عن تفنن الشاعر في إلقاء القصيدة الشيء الذي يميزه بين شعراء جيله. كما لا نستبعد أن يكون لروح الصحافية التي تتمتع به شخصيته الثقافية إسهام في ذلك، لأن من ميزات الصحافي متابعة الأخبار، ومقارنتها، وهي خصائص أعانته كثيرا إنجاز الخطاب الشعري المطول.

تنــوع النمــوذج الشعــري:

من الأزمات التي واجهت القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) بعد تجاوز النموذج العمودي (الخليلي)، وقوعها في نمطية النموذج الجديد، لأن (المسألة ليست المسألة التفعيلة كوحدة موسيقية للقصيدة، إذ سرعان ما جرى تجاوزها إلى أشكال

---

[1] محمود درويش: مديح الظل العالي: ص: 27.

قصيدة النثر، بل المسألة هي في غرس رؤية جديدة للشعر...)[1] وذلك مما يفسر تعصب الرؤية التحديثية باندفاعها إلى هدم النظام القديم، خاصة وقد كانت تقرن بينه بين النموذج السياسي الذي ظل يقمعها حسب تصورها، أما أدونيس فلم يغادر النموذج السيابي الا بنثر الخطاب الشعري، وضمنه تحويل السماعي الإنشادي إلى البصري المقروأ، لقد صرفنا ذلك التأزم في توليد النموذج الحداثي، إلى نمطية الرؤية السياسية التي كانت تسيطر على ذهنية المحدث آنذاك، حيث اقتصر على ترديد المصطلح السياسي المفتقر التجذر الاجتماعي الحقيقي، نظرا لاكتفائه بإنشاء ثقافة المعارضة لا غير. الشيء الذي نجا منه درويش في مرحلة ما بعد النموذج السيابي، إذ تبعا للمعطيات الحياتية أنشأ يبحث عن النموذج المقنع، المسؤول.

النموذج الشّعري الخطابي (التواصل - المراسلة):

لقد قام نموذج المكاتبة الاخبارية انطلاقا من حقيقة انفصال الشاعر مكانيا عن أرض فلسطين، بعد خروجه منها. وقد كانت بواكير هذا النموذج ناشئة من رغبة الشاعر في التواصل مع الأهل بعد انقطاعه عنهم، لذلك كان طابع الحنينية، التذكارية غالبا على كل صورة شعرية في القصيدة. وقد رافق هذا الإحساس احتفال القصيدة بمصطلحات المرسلة: كالبريد، والانتظار وسرد أسماء شخوص العائلة، الأمر الذي بسط القصيدة، وجنبها ما كان بعثور النموذج الحداثي من غموض إبهامي، كما أبان هذا المذهب عن خصوصية الفطنة الجمالية التي أعطت الشاعر إمكانية تسليط الشعري على كل ما وقع في دائرة الحياة الفلسطينية:

((يا أيها البلـــــد البعيـــــد
هل ضـــــاع حبي في البريـــد
لا قبلة المطاط تأتينا/ ولا صدأ الحديد/

[1] إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، ص: 242.

كل البلاد بلدنا/ ونصيبنا منها.. بريد))[1].

لقد بدى هذا الميل إلى توظيف هاجس المكاتبة طاغيا على مستوى الطرح الشعري، السبب الذي حول هذا المناخ الدلالي إلى مستوى الاصطلاح اللغوي.أما الجانب الآخر من النموذج الخطابي (المراسلة)، فباعثه رغبة الشاعر في محاورة الطرف الإسرائيلي، وهو ما سيغدو وجهة سياسية حاسمة في المسار السياسي للقضية الفلسطينية فيما بعد، ونمثل لهذا المذهب بالرسالة القصيدة المشتركة بينه وبين الشاعر معين بسيسو من وسط الحصار (من وسط الحصار:رسالة إلى جندي إسرائيلي)[2].

النموذج الشعري التذكاري:

يقوم هذا النموذج الشعري على استدعاء الموضوع الشعري الذي يستقي أبعاده الجمالية من الحكاية المشحونة بحكاية الهم الفلسطيني، لأن درويش يمتلك حاسة متوهجة تلتقط الشعري من كل سبل الحياة دون استثناء، وفي ذلك تجتمع البساطة، والصياغة والصور الشعرية الظريفة، إلا أن الموضوع المسيطر في هذا المجال يبقى محصورا في تذكار الشهداء (أحمد الزعتر)[3]، والشخصيات الفلسطينية الفدائية (سرحان بشارة سرحان)، إلى جانب تصوير معاناة الشاعر الفلسطيني للهمين، الإبداعي، والوطني النضالي، وكذا الشاعر العربي الآخر (خليل حاوي)[4]. غير أن كفاءة الشاعر الجمالية تبقى متمثلة في قدرته على حسن المزج بين الخاص، والعام، بين الغنائي، والفكري، إذ لاشك في أنه يصهر كل مصادر

---

[1] محمود درويش، الديوان: ج: 2- ص: 114.

[2] محمود درويش، معين بسيسو: من وسط الحصار: رسالة إلى جندي إسرائيلي، ع: 81 مجلة الدوحة: ع: 81- سبتمر 1982- ص: 84.

[3] محمود درويش: الديوان، ج2- ص: 467.

[4] ينظر: محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 79.

المعاناة في قالب الذات الشاعر لكي ينجز النص الدوريشي، ولإعطاء عينة من هذه الوجهة الجمالية نتفثّل المقطع:

((منذ عشرين سنة / وانا أعرفه في الأربعين / وطويلا كنشيد ساحلي وحزين))[1]

وهي الجملة الشعري التي لا تبدد الصياغة الجمالية بالرغم من خطابتها المباشرة، حيث لا يبني الشاعر الصياغة اللغوية على تغييب المعطيات الموضوعية، بل أن ربط (الأنا) بالـــ(هو) يغدو قيمة جمالية مستقاة من ميزة تبسيط الخطاب الشعري، لأن أصعب المواقف الشعرية تكمن في التخلي عن التعبير بواسطة الصورة الشعرية، والانتقال إلى السياق الانطباعي، التعبيري، حيث تتجلى قدرة الشاعر في تفسير الـــ(نحن) التي هي معيار الفعل الحياتي الجماعي:

((و التقينا بعد عام في مطار القاهرة

قال لي بعد ثلاثين دقيقة (ليتني كنت طليقا/ في سجون الناصره))[2].

النموذج الشعري الحقيقي (التحري عن اغتيال الفلسطيني).

الذي يوحد هذا النموذج الشعري بما أسلفنا ذكره هو اتسامه بالخصوصية الفلسطينية، حيث تبدو زاوية الرؤية الشعرية أكثر التصاقا بالموضوع الفلسطيني لا تكاد تفارقه إلى غيره من المواضيع التي تم طرحها في إطار الموضوع الشعري الحداثي، وكأن درويش بهذه الصبغة اختط لذاته مسلكا واقعيا خاصا جنبه الوقوع في المعجم الفني المشترك للحداثة، إلى جانب صرفه عن الانغلاق الشعري الذي أسميناه (الاختصاص في قول الشعر) كما بدى عند:نزار قباني في غزلياته، ولدى معين بسيسو في ثورياته الحماسية، وأدونيس في إغماضه العبثي، لذلك كان إنجاز قصيدة التحري عن الحياة الفلسطينية بمثابة التنويع التقصيدي داخل النموذج الحداثي، نظرا لكون هذا النموذج الشعري جامعا بين البنية الروائية التي تعتمد

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج:2، ص: 447.

[2] م. س، ص: 457.

التقصي في تصوير الأحداث، وبين نموذج ما بعد المرحلة الايديولوجية في صورتها الحزبية، ولو لا هذه الميزة لما استطاع ترسيم الخصوصية الجمالية التي تغني الحداثة العربية الشعرية كافة.ولا نجد قصيدة تمثل هذا الاتجاه، أفضل ما تمثله قصيدة (الحوار الأخير في باريس)[1]، حيث يروي في شكل (تقرير بوليسي) قضية اغتيال المناضل عز الذين قلق في باريس:

((على باب غرفته قال لي: إنهم يقتلون بلا سبب/............/

تطلع خلف الجهات، وحاول أن يفتح الباب/ لكنه خاف أن يخرجوا من خزانته/فرجعنا إلى المصعد.../ الساعة الواحدة /................../ يلعب الموت، يألفه، ويباريه، يعرفه جيدا كل مزاياه / يشرح أنواعه......)[2].

لقد بنى درويش جمالية هذا النموذج الشعري على اتساع الأحداث مثلما يصادفنا في الروايات والقصص البوليسية دون أن يكون في ذلك معيبة تنقص من شعرية الشعر، لأنه في رأينا تفلت من ذلك باستدعاء الصورة السحرية، العجائبية الخارقة في تصوير الشخصية الشعرية، وفي الأحداث الموضوعية كأن يقول (يرى موته)، أو (طير يبلله البرق)، (يبعد الموت عنا)، ذلك لأن الرابط بين الأسطورة، والخراقة، والسحر يتمثل في الادهاش، والمفاجأة.

لاشك في أن نمو الخطاب الشعري، قد اغتنى في نماذجه التركيبية من عدة هوايات جمالية، حتى وإن بدت هذه الهويات منتقدة في فترة ما من فترات تشكيلها، حيث كانت تمثل نزوع التطرف الحداثي، فلقد أضحت تلك السمات محطات تنويعية تعين الشاعر على نشر النص، وبسطه، ونجعل هذه التفريعات التركيبية في:

1- الاتزان الموسيقي الإيقاعي للنموذج السيابي.
2- الغموض الدلالي الأدونيسي.

---

[1] محمود درويش/ مختارات شعرية، ص: 143.

[2] م. ن: ص: 153.

3- الروح الغزلة في الاختصاص القولي النزاري.
4- لغوية الرؤية الشعرية الدرويشية.
5- وهناك سمات عامة يشترك فيها الشعراء جميعهم، بل تتعدى ذلك إلى طبيعة تلائمها مع الفنون الأدبية الأخرى غير الشعر.

تكون هذه التنويعات التركيبية الدلالية بمثابة المحطات القولية التي بفضلها يلتقط الشاعر جزئيات الموضوع، إلى جانب تمثيلها لظاهرة تنوع المدارس الفنية (الجمالية) داخل الخطاب الشعري الواحد، وكل ذلك يكون في سبيل الوصول إلى تحقيق الرؤية الكلية، لأن الشعر المعاصر في جانبه الحداثي أصبح (يطرح رؤية للحياة، ويشكل نسقا فريدا في الإبداع، وصار هم الشاعر الحقيقي أن يقدم قصيدة يجمع في إهابها بين سمات الأنواع الأدبية بل والفنية المختلفة...)[1]. ولاستظهار ذلك نعمد الى تشريح نموذج تركيبي، نبين من خلاله تعدد الهويات الفنية في الخطاب الشعري الواحد.

المواقف الفنية في قصيدة مديح الظل العالي:

الموفق التصويري الحيادي (النص اللازمني):

((بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..
بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها.
بحر لمنتصف النهار./ بحر لرايات الحمام، لظلنا، لسلاحنا الفردي/ بحر للزمان المستعار))[2].

لقد اصطبغ هذا الموقف الشعري الوصفي التمهيدي الافتتاحي، بكل سمات الحياد الفني التركيبي نظرا لبنائه على: التنكير، الإسمية، الصفية، التفكك النحوي بتجاوز القاعدة اللغوية، لذلك لم يكن افتتاح الخطاب الشعري الصيغة اعتباطا، بل

---

[1] د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصبة، دار المعارف، د. ط، د. ت ص: 6.
[2] محمود درويش/ مديح الظّل العالي– ص: 5.

كان بكتابة التبييض الذي ستحتله الكتابة، والصمت الذي يستوعب الصوت. لأن درامية الخطاب تقوم على نظام البدائل كما هو في اصطلاح الدكتورة خالدة سعيد[1]، لأنه هو الذي (يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين (مبادلات التناظر)، كاشفا ما بينهما من تعارض ومن لقاء، مولدا بينمها حركة إسقاط متبادل...)[2].

إن في انشاء التنائيات الدلالية تجنيبا للخطاب من الوقوع في الخيطية الأحادية الدلالة، التي ربما تكون اليق بالنشر نظرا لتوفره على السعة اللغوية التي تسمح له بانشاء المجادلات، والمحاورات بقصد الإقناع. الموقف الإغماضي (التمويهي):

(ضع شكلنا للبحر. ضع كيس العواصف عند أول صخرة
واحمل فراغك.. وانكساري)[3].

لقد استمد التنمويه طبيعته التركيبية من السياق اللغوي، من حيث تركيب الدلالات المتباعدة في الجملة اللغوية الواحدة، لأن الجملة – ضع شكلنا للبحر- مستغلقة تركيبا، وبالتالي دلالة نظرا لكونها خالفت قاعدة التعدية، وإلحاق حرف الجر بالمجرور (معاني حرف الجر)، وبالتالي نفسر هذا التركيب الاغماضي على أنه بمثابة تهيئة للموقف الشعري لك يحمل أكثر من بعد دلالي انطلاقا من التركيب المتداخل الذي يستوعب تكديس الصور الشعرية، دون أن تحد بينها مقاييس شكلية تحيلها إلى تركيب سياقي (تجاوري)، وهذا في رأينا صاب في صميم الطبيعة التركيبية (التعقيد) التي تنحو إليها الجمالةي الشعرية المعاصرة الحديثة، وفي ذلك مقاربة للفنون التشكيلية (الرسم) والمشهد السينمائي الذي يداخل بين المشاهد،

---

[1] ينظر: د. خالد سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب الحديث دار العـودة بيـروت، ط:1979/1، ص: 166.

[2] م.ن: ص: 166.

[3] محمود درويش: م.س، ص: 6.

والألوان. كما أن هذا المنحى يفسر طبيعة التفلت من الاتسار السياقي النحوي الذي ظلّ يقيد الجملة الشعرية في القصيدة العمودية (الخليلية) حيث يستهدف البيت فيما يستهدف الإلمام بعناصر التركيب النحوي للجملة اللغوية.

الموقف الغزلي (ذو الهدف الدلالي):

(نامي قليا / وتفقد أزهار جسمك،/ هل أصيبت/

واتركي كفي، وكأسي شابنا، ودعي الغسيلا/ نامي قليلا/)[1].

تمثل هذا الموقف الغزل انفتاحا للرؤية الشعرية بعد انغلاقها بسبب من تصوير هول التدمير، والتقتيل الذي عاشه الزمن اليبروتي. إلا إن لذة المغازلة المخلوطة بمرارة الموت نقلت الرؤية الشعرية من العمومية إلى الخصوصية.لأن تشبع الوحدات اللغوية بالمقاطع الصوتية المطولة يحمل دلالتي الرثاء والمناشدة الاستنهاضية التي يعج بها الموقف الشعري الدرويشي حتى في مواطن اتسامه بالهدوء، والحيادية، كذلك يكون للطراء اللغوي بعد الصرامة النقدية فاعلية المراوحة والتنويع، وهو ما لا يفرق أن يكون ضربا من ضروب الإيقاع الشعري

الموفق اللغوي (الأسلوبي):

نرى إلى فنّ الشّعر على أنّه أكثر استعدادا لاستيعاب التجريب التلفيظي الإنشائي فهو بما يتوافر عليه من شجاعة القول والانقضاض على العبارات في مكامنها النفسية الباطنية أهل لاجتلاب الجدّة والتنويع اللّغويين.

إننا لا نرميلى دراسة الظاهرة اللغوية في التجربة الدرويشية، بقدر ما نسعى إلى إثبات ظاهرة التنويع الدلالي، التركيبي في القصيدة الدرويشية (الأجد)، حيث يتجلى الموقف الشعري مرتكزا على (التلطيف)، والأسلوب واضعا ذلك في أطر التنويع التعبيري في سياق النص الشعري، وفي هذا الموطن يبدو الأسلوب اللغوي ظاهرة دلالية كغيرها من الدلالات التي أسلفنا تصنيفها، نمثل لهذا المنحنى بهذا

---

(1) محمود درويش، مديح الظّل العالي، ص: 32.

المقطع من نفس القصيدة (مديح الظل العالي: (بيروت ليلا:/ يقصفون مقابر الشهداء، يدثرون الفولاذ، يضطجعون مع فتياتهم، يتزوجون، يطلقون، يسافرون، يعملون، ويولدون ويقطعون الهعمر في دبابة...../ أهلا وسهلا)).

إن في هذا الزخم اللغوي (التكتيفي) ما يؤكد الجمالية لدرويش ويمنحه صفة المدرسية الشعرية، لأن في هذا التلاحق الزمن إلماحا إلى عرضية الوجود الإسرائيلي على الأرض الفلسطينية، حيث لا يمكن للتركيب اللغوي أن يأكد أفضل دلالة من هذا، ولو كان ذلك في نظام الجملة اللغوية المعهودة بنزوعها التفصيلي، الاستقصائي، ففي هذا الموقف الشعري تغدو اللغة صورة تشكيلية ذات دلالة موضوعية. تكمل مناحي الطرح الموضوعي في الخطاب الشعري، وكأن الشاعر رمز يبتر الجملة الفعلية مكتفيا بالجذر الفعلي، رمز إلى الرغبة في التجريد، والاقصاء، والتهميش وما إلى ذلك.

بهذا التنويع التركيبي تحفظ الرؤية الشعرية الحداثية تلفتها من القوالب النقدية، حيث تغدو فارضة على الناقد لحظتها الإبداعية إذ (لم يعد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قصيدة بل أن يكون على كل شاعر...)[1].

الصفاء الموسيقي (الإيقاع السيابي):

لم يأت توصيف هذا النموذج الشّعري بالسيابي إلا لكون الشعرية السيابية قد تمكّنت فعلاً من ترسيم وترسيخ خصوصيات إيقاعية هي أشبه بالهوية منها إلى الكتابة, وإنّ أنشودة المطر هي أوثق ما يعتمد في هذا الشّأن.

يأتي موفق الصفاء الموسيقي لكي يعقل السياق الموسيقي أن يكون قد خضع لأكثر من صورة مويسقية، ودرويش إذ يعمد إلى تلك الوجهة إنما توخيا للموقف الشعري النشيدي الذي يعمل على ضبط الحركة الإيقاعية في النص، كما يضمن للخطاب بعده النضالي التهويلي (التحميسي)، كأن يقول:

---

[1] د. طه وادي: المرجع المذكورة، ص: 9.

(بيروت /فجرا : مستفعلاتن

بيوت /ظهرا : مستفعلاتن

بيروت/ ليل))[1] : مستفعلاتن

أو قوله:

(قلبي على الصخرة))[2] : مستفعلن فعلن

إن في انبناء هذه المواقف التعبيرية الإسمية دليلا على نزوعها التوكيدي الإخباري، نظرا لما تحمله من سياق مباشر يؤكد رغبة الذات في التمرد، والثورة.

لاشك في أن لهذه التحولات الفنية صلة بالمعاناة اليومية بشكل مباشر، لأن الشاعر المبدع هو الذي يستقي صياغته الفنية من صميم المعطيات الحياتية اليومية، فلقد كانت تجربة السجن فرصة للتقليل من سيطرة البصري المباشر في شعره، لأن ذلك الانقطاع عن المعاينة المباشرة لصورة الأرض الفلسطينية أعطى للشاعر إمكانية التعويض التأملي الذي يستغني بلاغة الشاعر ويجعل من صورته احتفالا هائلا بالحلم، والمستقبلية، ثم أتت مرحلة الخروج من الوطن لتزكي التجربة المذكورة، توصل إلى رؤية الواقع الفلسطيني من الخارج، إذا العلاقة التوليدية بين الحياة الواقعية والجمالية الشعرية تجد ثراءها في مدى وعي الشاعر للمجريات، وتحويلها إلى تفريعات جمالية في سيرورة الحداثة الشعرية، لأننا لا نجد تفسيرا لظهور الرؤية الكلية التي أنتجت القصيدة التركيبية المعقدة سوى ما اعتاشه الشاعر من جدلية التموضع التي عمقت البعد لديه.

لقد اتضح اعتماد الشاعر الذاكرة مرجعا روحيا لمعايشة الموضوع الفلسطيني مما انجر عنه توليد بلاغة حنينية قوت الحس الغنائي لديه, كما تبين ذلك من باكورة الخروج (سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا)، وربما كان ذلك بازغة نشوء القصيدة الحكائية التي ستملأ التجربة الشعرية بكثير من النماذج الشعرية.

---

[1] محمود درويش: مديح الظل العالي – ص: 80.

[2] م. س، ص: 29.

لاشك في القول بأن التحول الجمالي من القديم إلى الحديث يعني تكييف الأدوات الفنية لكي تتلاءم مع مقصدية الحداثة التي تنافي التسطيح والتقرير، والمباشرة، بمعنى إيجاد المناخ المفتوح لقصيدة، مقاربة لتماهي والحيادية الايديولوجية،غير أن ذلك ما لا يقع لدى درويش فهو في سيرورة الإبداع يبقى دائما يساير الحداثة الفنية بخصوصية في الطرح الموضوعي، مناوبا بين الخاص والعام في التجربة الشعرية العربية، وذلك ما سيؤمن رؤياه الشعرية من غايات الامتاع السلبي الذي ربما طغى على الشعراء الآخرين- لأن درويش وهو في أوج التجريبية ما ينفك ملوحا بالفعل الثوري القتالي، الذي يؤسس طرحه على تصفية العدو، وذلك ليس بغريب لأن الحس الفلسطيني في صميمه ينشأ على ذلك مهما حاولت التخريجات الفكرية تغييب ذلك، ولنلاحظ رغبته التدميرية النضالية في هذه المواقف الشعرية التالية:

(سنة أخرى فقط / سنة تكتفي لكي نمشي معا/ نسدل النهر على أكتافنا مثل الفجر/ ونهد الهيكل الباقي معا/ حجرا تحت حجر/)[1].

هذا الموقف الشعري الذي يستمد حضوره من موافقة الشاعر للروح الجماعية التي ترى أن لا سبيل إلى الخلاص سوى بتدمير العدو، ورموزه، وقد كان هذا الموقف بالذات محل التكرار الدال على قيمته الحضورية في الموضوع الشعري لدى درويش، فقد أشار إلى تدمير الهيكل (هيكل سليمان عليه السلام) مرة أخرى:

(باسم الفدائي الذي يرحل/ من وقتكم لندائه الأول/
الأول الأول/ سندمر الهيكل/)[2]

---

[1] محمود جرويش ك أخري فقط، الدوحة، أبريل/1983- ص: 57.

[2] محمود درويش، مديح الظل العالي، ص:28.

لعل الصعوبة الكامنة في مثل شعرية درويش تأتي من أن الشاعر تصادفه عقوبات جمة أثناء محاولته الجمع بين الجمالي والنضالي، بين الغاية الشعرية، والالتزام الوطني النضالي، نظرا لكون الشعر مرتبطا بحال التطريب في معظم أحوال إجادته.

الصراع بين السياسي والجمالي:

تطرح ثنائية السياسي الجمالية، ثنائية نقدية متباينة المستويات كأن تتبادر إلى الأذهان الثنائيات التالية (العقل والعاطفة، الألم واللذة، الحضور والغياب) وهي الثنائيات التي تقع في إطارها الرؤية الشعرية في خصوصيتها الدرويشية، فالخيال عند متعقل، والغزلي مؤقت عرضي وكل ذلك يجعل الامتاعي التطريبي مبنيا على القلق الشعري الذي يمهد لنفسية المتلقي من أجل تسويغ الطرح النضالي.

إن هذا الحومان حول الموضوع الشعري الآسر نظرا لخصوصيته الوطنية هو ما يصرف التجربة إلى بذل الكثير من المحاولات التجريبية من أجل اتقاء السقوط في النموذج الشعري المشترك، بمعنى الصراع من أجل التفلت من اسار الاستعمار الكبرى (فلسطين /الأرض /الوطن)، فبعد أن قضى الشاعر وقتا في رؤية الوطن موضوعا شعريا مباشرا على التجارب الشعرية الفلسطينية الكلاسيكية, تحول إلى مستوى الطرح الرمزي الذي اشتهرت قيمته الجمالية في فترة شعرية سابقة، وبما أن الترميز يقيد صاحبه إلى البنية تعادلية رياضية تفقد جماليتها في صيغتها الجدلية، فقد انتقل الشاعر إلى الفصل بين ما هو وطني لكي يطرحه في صورة معاناة نفسية توحي بالقضية الأساسية، كما تدرج الى التجريب الرؤية الشعرية في صورتها العربية الأخرى، بطرح القضايا العاطفية في إطار التجربة الفردية.

لعل القصيدة الدرويشية قد اقتربت كثيرا من التجربة النضالية في صورتها الانسانية عندما جعلت الصياغة الفنية شرطا من شروطها التوصيلية، لأن توجيد الأدوات هو في حد ذاته ضمان للتوصيل المؤثر.خاصة وأن ذلك متجاوب مع

تطوير الوسائل السياسية النضالية في مشروع النضال الفلسطيني، مما أشبه ثنائية السياسي/الجمالي بالثنائية النقدية التراثية: الصدق والكذب، فالسياسي قرين الصدق، الكذب قرين الجمالي،كما يجد السياسي ظروفا لازدهار، الا وهي مسؤولية الالتزام الحزبي،يجد الجمالي في التجارب العاطفية محرضا على نهجه،و هو ما يتجاوب ضمنيا مع المعطيات النضالية للقضية الفلسطينية حيث يصادف الشاعر ثنائية الخاص والعام/ الفردي والجماعي دلت الذي يشكل لديه قلق الابداعي الشعري. ولا يمكن للشاعر ان يستوفي الشرطين ما لم تتسم رؤيته الشعرية بالبعد الكلي، الذي يحفظ للصياغة الشعرية توازنها التركيبي.

ان في تحويل الرؤية الشعرية من سياسي الى الجمالي الشعري تهدئة الفعل،كأن تنتقي التجربة من المعاينة الى الحكاية،و من المخاطب الى الغائب اننا نمثل الرؤية الجمالية بما ورد في مجموعة (ورد أقل) أين انتقل درويش بالتجربة الى مستوى حكاية السيرة.

تغريبية الذّات الفلسطيني:

(مطار أثينا يوزع للمطارات. قال المقاتل: أين أقاتل، صاحت به حامل: أين أعديك طفلك)[1].

لقد وجد درويش في أسلوب الحكاية الخلاص من سيطرة الموضوع الفلسطيني الخاص في صورته السياسية حيث مكنه تغييب السياسي من توليد غرابة الصورة الشعرية و الانخراط في الجمالي على غرار التجريب الحداثي الأخر. وفي ضوء ذلك فقد تم التفتح الجمالي بين فلسطيني من جهة و العربي الآخر من جهة أخرى من حيث حافظا على قطبي العملية الشعرية بالتكامل التجريبي بين الجمالي من الجانب العربين السياسي من الجانب الفلسطيني،و ربما كان للاحترم البالغ الذي أولاه الشعراء العرب للشعراء الفلسطينيين اعترافا منهم لإجادة هذا الاختصاص في

---

[1] محمود درويش، ورد أقاق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1987/2، ص:23.

الشعر السياسي.وذلك ما دفع بإلياس الخوري إلى القول بأن الشعر الفلسطيني يلخصّ الشعر العربي (لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا، فهو يضيف على مستوى الحساسية العامة))[1].

إن لموضوع السياسي في شعر درويش علاقة بالرؤية النقدية التي ترى إمكانية المعالجة الموضوعية للأفكار في إطار الشعر كما هي الحال في النثر، حتى وإنه حتى لو تمت المقاربة كثيرا بين الفنون الأدبية بتجاوز سلطة الشكل، فان ارتباط الشعر بالغنائية سوف يبقى الإطار الأوفى الذي يحفظ الخصوصيات الجمالية لهذا الفن.لذلك فالشعر المعاصر (يأنف من الموضوع القائمة قائمته بذاته)[2]، لأن ذلك يطرح الموقف، ويجرده من التفرد الإبداعي. فلقد تلخص الصوت الشعري الحداثي من تلك الطروحات، بانخراطه الغنائية التي توحد بين الذات المبدعة والموضوع، إذ لو لا ذلك لما استطاع تقديم الفكرة السياسية في سياق محبب، وتصوير طريف كما نرى في هذا الموقف الشعري، حيث عرض ما يلاقيه الفلسطيني المسؤول من طروحات سياسية في المنافي، مما يتوجب عليه حسن التدبير، في حفظ التوازن بين كل ذلك:

(قد اعترفوا أنهم قتلوني/ وأنهم عانقوني طويلا/

ودسوا مكان الرصاص عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذي سوف أقنع فيه اليسار الفرنسي/أن السجون على ضفة النهر مستشفيات/وأن دمي مائدة/)[3]

إذا فكثيرا ما يعاني السياسي الفلسطيني الوقوع في الصراعات السياسية.

تكمن الجمالية الشعرية التي عملت على نقل الموقف الشعري من الوجود والمنطق، والتحليل السياسي في المقطع المشار إليه في بث الشاعر المناخ العبث،

---

[1] إلياس خوري، دراسات في اقد الشعر، ص: 122.

[2] إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة لبنان ط:1/1984-ص:49.

[3] محمود درويش، قصيدة الحوار الأخير في باريس، مختارات شعرية، ص:145.

السخرية، ففي كلمة (نسوا) حركة مسرحية توحي بالمراوغة والمخادعة, كما أن تدخل السياسي الفلسطيني لفض ما تصادف الأحزاب الفرنسية من خلافات سياسية يوحي بالامتهان، ويعمق دلالة التهميش الأنكي الذي يلاقيه اللاجئ الفلسطيني بين الأمم الأخرى.

تعميق الحس الغنائي في الرؤية الشعرية:

أولى المقاربات التي تفسر غنائية الشعر هي التي تقول بأن (الشعر يتبدى للناس لعبا، ولكنه ليس كذلك. إن اللعب يقرب ما بين الناس، ولكن على نحو يجعل كل واحد منهم ينسى نفسه. أما الشعر في الشعر فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنساني، ويصل هناك إلى الطمأنينة، لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر، بل إلى تلك الطمأنينة الضافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات)[1].

هذا الفهم يخرج الشعرية من الغنائية الترفية التطريبية التي قاد نموذجها في حركة الشعر العربي المعاصر نزار قباني حتى غدا مضربا للمثل الشعري اللاهي، الصاد عن مشاغل الأمة، ولعل من أهم المواقف خطورة أن يمارس المرء لعبة بين اللذة والخطورة. حيث يستوجب على الشاعر أن يتوحد بالآخرين حتى يصيرهم في صميم مكونات الهاجس الإبداعي لديه، وبذلك تتجاوز الثنائيات النقدية الشكلية التي أبقت القصيدة بعيدا عن فضاءات التجريب مثل: الشكل والمضمون، اللفظ والمعنى، والوزن والفكرة، الشاعر والقصيدة وما إلى ذلك من الاهتمامات الاستقصائية التي جانبت فهم الشعرية في صميمها. أما الرؤية الشعرية الحداثية فتركز على ما يسمى (اللحظة الجمالية)[2]. التي تتخلص من كل استعداد نظري عند الانخراط في إنتاج

---

[1] مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، تأليف، د: عثمان أمين- دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة- ط:1/1963، ص:100.

[2] ينظر: شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية القاهرة، د.ط، د.ت، ص:72.

النص، تاركة للظروف النفسية والفزيولوجية إمكانية الإسهام في تحديد جمالية النص.

يمكن ان تضاد قصيدة الغنائية بقصيدة الجدل، والمنطق الايديولوجي، بل يمكن أن تتباين عنها القصيدة البنيوية (التركيبية, التلفيظية) التي تخالف تعطي أهمية بالغة (للتلفيظ) و(التوقيع)، ومخلفة الاسترسال والتداعي وقد أحسن تمثيل هذا المذهب الأدونيسي في قصائده البنيوية[1]، كما يمكن إدراج القصيدة (وصية كليب)[2] لأمل دنقل.

لقد وقع النقد الايديولوجي عندما وضع الغنائية نقيضا للمصلحة الاجتماعية مطلبا بنقل التجربة الأدبية من الهموم البرجوازية الفردية إلى الرؤية الجماعية بمعنى توظيف النص في الدرجة الأولى، حيث تنقل التجربة من الداخل إلى الخارج من الكذب إلى الصدق.

لقد حازت الغنائية اليوم في المنظور الحداثي قيمة جمالية بالغة, مما دفع أدونيس (على الرغم من بنيويته) إلى التأكيد على قيمتها الجمالية في إثراء القصيدة الحديثة، حيث قال... الغنائية هي الواقعية

الإنسانية الكونية... إنها تتيح لنا أن نؤلف، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، أشكالا في الزمان وفق تموجات الإيقاع وأطرادها)[3].

يتصل الحس الغنائي في التجربة الدرويشية مباشرة بما تنزع آلية نفسيته القلقة إلى تقمص روح الفروسية، من حيث يجاري الشاعر القدير في إحساسه بمغالبة الآخرين، ويكون أقربهم إليه (المتنبي)، هذه الظاهرة النفسية تجعل من درويش صوتا تراثيا حاضرا في حركة الحداثة، من ذلك شعوره بمبارزة حساده من الشعراء كما جاء في قوله:

---

[1] ينظر قصيدته (قبر من اجل نيورك)، الديوان، ج2، ص: 72.

[2] ينظر:مجلة الآداب، ع:11، نوفمبر1977، ص:4.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص:123.

(بيروت/ ليلا:يمدح الشعراء قتلي في مجالهم/
ويرتعدون مني حين أطلع بينهم صوتا وظلا)[1]

يمثل هذا الموقف الشعري في قصيدة (مديح الظل العالي) انحرافا دلاليا مفاجئا حتى ليرقى إلى المستوى الإيقاعي بميزته الإدهاشية في سياق الخطاب، إنه قلق صادر عن إحساس بالتفوق الشعري الذي احتل جانبا بالغا في الصوت الشعري التراثي، كما يصل إلى درجة توترية عالية يتوهم فيها الشاعر أنه مرصود بالقتل: كما يبدو من قول درويش:

(ولماذا عرفني/ عندما مت تماما..عرفوني/
ولماذا أنكروني/ عندما جئت من الرحلة حيا/)[2]

نستجلي هنا أن الغنائية المنصب فعلها على الذات تقوم بتعليم اللغة بمميزات صوتية إيقاعية تنقلها من العمومية إلى الخصوصية، من ذلك ارتباط الإسناد بنون الوقاية (المتكلم) مسافة آلية (ياء علامة النسبة) مما يولد جنسا من الثقفية الداخلية، هذا إلى جانب التصاق صوت النون بجمالية الغنة التي تأتي في مصاف الأصوات الجمالية الشعرية، نقيضا لأصوات الحروق الصلبة الانفجارية التي تتفانى مع متطلبات الإنشادية.. لذلك وبناءا على ما تقدم طرحه نرى تكاملا دلاليا بين مستويات (المناجاة، المقاطع الصوتية الطويلة)،

لذلك يمكن لخط لخصوصية الامتداد الإيقاعي أن تشكل حسا غنائيا وقد رأينا إيقاع تفعيلة الوافر الهزجي من أكثر الإيقاعات تلاؤما مع ما قصدنا إليه،كما يبدو في هذا الموقف الشعري:

(عيونك، شوكة في القلب/ توجعني... وأعبدها/
وأحميها من الريح/ وأغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها/

---

[1] محمود درويش، مديح الظل العالي، ص:73.

[2] مجلة الدوحة، ع: 76 أبريل 1982– ص:74.

فيشعل جرحها ضوء المصابيح/ ويجعل حاضري غدها/ أعز علي من روحي)[1] إن اتصاف الكلفات المردود اللغوية، عكس دلالة موضوعية ساهمت في تجلية الحس الغنائي الفجائي الذي يصدر عنه الشاعر، خاصة وقد تحملت الكلمة الواقعة قافية إيقاعا ثنائيا للمقاطع الطويلة (الريحي، المصابيحي، روحي) وقد وافق وقوعها آخر إمكانية التغني بالسياق اللغوي تعميقا للحس الغنائي الذي توافرت عليه هذه السطور الشعرية، وهو ما نذهب الى تسميته بالجانب الإنشادي في الغنائية. نظرا لما تتصف به من خصوصية زمنية تفارق به غيرها من التراكيب الشعرية. وهو بمثابة (الإيقاع المنغم الذي يقوم على الإنشاد)[2] لذالك فالتحديد الشعري الغنائي الذي يقوم على تحديد الصوت المضمن في الصوت الشعري لم تعد له من القناعة النقدية ما يجعله يتصدى لتحليل النموذج الحداثي[3].

لا يمكن اعتبار ما تردى فيه الشعراء بعد نكسة سبعة وستين ضربا من الغنائية الشعرية التي تتاصل جماليا في روح الأمة، نظرا لما ساد تلك الفترة من الحس الانتقادي المتطرف، والذي اتسم بروح الانتقام، والتشفي من الأنظمة العربية آنذاك. دونما تشبع بالباعث الجمالي الحق للغنائية الشعرية.

إضافة إلى ما سبق تبيانه، فلقد اكتسب الغنائية في درويش الطابع الغناء الشعبي باعتبار أحد مقومات التراث الشعبي الذي تغذي الحس الوطني لذلك، فيما ينفك الشاعر يورد المقاطع الغنائية تعبيرا عن عمق الشعور بالحنين، والتذكار، لكي يصير هذا المنحى الشعري ذا إيقاع يقوي خصوصية الرؤية الشعرية الفلسطينية، إذ تأتي الأغنية في شكل أهازيج شعبية تستدعي الجوانب الحياتية في الذاكرة الفلسطينية. كما في الموقف التالي:

---

[1] محمود درويش، الديوان، ج:، ص: 121.

[2] عبد الله محمد القذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، ع:مـج:4 ع:4، يوليـو، أغسطس سبتمبر1984، ص: 100.

[3] انظر شربل داغر الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) دار طوبقال للنشر ط: 1988/1، ص:89.

((يمــا.. مويــل الهــوى
يمـــــا مويليـــــــا
ضـــر الخناجــــر... ولا
حكــم النــذل فيـــــا))[1]

فالظاهر أن مثل هذا النموذج الغنائي الشعبي له صلة بتحميس الموقف النضالي من حيث دعوته إلى رفض معيشة العدو، وتفضيل الموت عن ذلك، حتى ليغدو مثل هذا الموقف لازمة شعرية، تساهم في إيقاعية القصيدة على المستوى الكلي، كما في قصيدة (موال)[2].

وقد يضحى الموقف الغنائي الشعبي اقترابا من التوهج الصوفي عندما يتعلق الأمر بموضوع الشهيد، نظرا لما تسبغه الأغنية على هذا الشهيد من مواصفات النورانية، والتقديس، لكي تسمو بالقصيدة في أعلى عليين:

(لا ترقـــوه مـــن الســـنونو لا تأخـــذوه مـــن النـــدى
كتبـــت مراثيهـــا العيـــون وتركـــت قلبـــي للصـــدى
لا ترقـــوه مـــن الأبـــد وتبعثـــروه علـــى الصـــليب
فهـــو الخريطـــة والجســـد وهـــو اشـــتغال العنـــدليب
تأخـــذوه مـــن الحمـــام لا ترســـلوه إلـــى الوظيفـــة
لا ترســـموا دمـــه وســـام فهو البنفسج في قذيفـــه)[3]

ربما تجاوزت الغنائية هذه المظاهر إلى غيرها من الدلالات، كأن يقدم الشاعر على ذكر اسمه في القصيدة[4]، أو توظيف الرمز الطبيعي كأسماء النبات،

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج: 1، ص: 294.
[2] م. ن، ص: 293.
[3] محمود درويش، الديوان- ج:1- ص:292.
[4] ينظر، الديوان، ج: 2، ص:23.

والأشجار اتي تعكس الطبيعة الفلسطينية مثل: (النعناع، الحبق، البرتقال والزيتون (وإن كان هذان الرمزان قد أخذا سمة اصطلاحية بعد تحولهما إلى رموز وطنية).

وهناك سمة غنائية كامنة في حس المناجاة التي ظهرت بفعل النزوع الحنيني الذي اتسم به الصوت الشعري بعد الخروج من الأرض المحتلة، ترجمة للشعور المتولد عن الفارق المسافي بين الشاعر، ووطنه، مع توظيفها للظاهرة الإيقاعية الصوتية التي رأيناها سالفا، والمتمثلة في الامتداد الزمني في لغة المناجاة. غير أن منطق البحث يجعلنا نقر بأسبقية التجريب في هذا الإطار لبدر شاكر السياب انطلاقا من معاناة المكان في (أنشودة المطر).

تنتشل الغنائية المفردة منن سياقها النحوي المصوغ وفق القاعدة النحوية، لأنها تحقق جماليتها خارج البنية العقلية، عبر التداعي، والاسترسال الخاضع للشروط التي توافق النفس، فتكثر الصيغ الاشتقاقية ويضحى التعبير مستندا إلى مقاييس نفسية، تطابق كثيرا ما أضحى الآن محور اهتمام النقاد في دراسة الشعر تحت عنوان (الإيقاع). وبالتحديد (إيقاع الفكرة). بالإضافة إلى ذلك يعمل الحس الغنائي على مزج التراكيب، والصور دونما عبء بالحدود المنطقية مما دفع ببعض النقاد إلى القول بأن الغنائية تتسم بملمح أساسي وهو ((اختفاء المسافة بين الموضوع والذات، كذلك يتؤكد خاصية أيلوبية بنائية، تتمثل في سمة حداثية، أساسها تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء،حيث لا تعود كلمة إشارة إلى شيء وتسمية له..))[1].

وتبدو في الموقف الشعري الموالي إمكانية امتلاك الأشياء والصفات بمجرد نسبتها إلى الشاعرة، في علاقة تركيب مزجي، يقوي الغرابة الشعرية الإدهاشية:

(إلى أين تأخذني يا حبيبي من والذي/ ومن شجر، من سريري الصغير ومن ضجري/من مراياي من قمري، من خزانة عمري ومن سهري، من ثيابي من

---

(1) محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل، المرجع المذكور: ص: 135.

خفري،/ إلى أين تأخذني يا حبيبي..إلى أين تشعل في أذني البراري، تحملني موجتين/ وتكسر ضلعين، تشربني ثم تقودني ثم تتركني في طريق الهواء إليك..)[1].

لقد ولدت الغنائية نمطا لغويا تراكميا مشحونا بالدلالات،غنيا بالاشارات مما أغنى أسلوب العطف بجمع المتناقضات بعضها على بعض: (السرير الصغير/ الضجر، الاسناد (الفعل-أنت)، (المفعول-أنا)، بالاضافة الى القافية الداخلية التنغيمية التي ولدّها تتالي الصوت (ني).

تمثل الغنائية نهجا إيقاعيا خاصا يكفل للقول مواصفات جمالية كفيلة بأن تقوم دليلا على الشعرية، وهي في ذلك متقدمة عن الجانبين (الموسيقي) الوزني، والموضوعي (المضموني)، من حيث محافظتها على الصورة الشعرية البدائية قبيل أن تطرأ على القول الشعري المعايير النظمية الأخرى، كقواعد اللغة وأساليبها، والأوزان، وتقاليد القول، والتصوير، فلذلك قامت قصيدة النثر على الأصول الشعرية التي سبقت صورته الحالية، كما أن القول بالجانب الإيقاعي الانفعالي الذي تسديه الغنائية للقول الشعري، يدفعنا إلى استظهار علاقة الانتظام اللغوي، بالإيقاع الغنائي، (لأن اللغة لا تنقل قوى النفس الباطنة، ولا تنقل الشعور إزاء موضوع عقلي، فالقوة النفسية والشعور الموضوعي إنما ينقلان بطريقة استخدام اللغة، أعني بطريقة تركيب المفردات، لأن التركيب هو الذي يساعد على نقل القوة النفسية والشعر الموضوعي..)[2] لذلك يكون الشكل الشعري ناتجا عن تموجات النفس واختلاجاتها وليس استجابة تطبيقية لنظريات الصياغة الشعرية التي فرضتها الدراسات اللغوية القديمة أي تلك الحالّة من خارج تجربة الذّات، فقد تتطلب الموجة الغنائية امتدادا تعبيريا يملأ السطر والسطرين كما في قول درويش:

---

[1] محمود درويش، يطير الحمام، مجلة الكرمل: ع:11/ 1984، ص: 44.

[2] د. أسعد أحمد علي /فن الحياة فن الكتابة: الاتحاد الوطني للطلبة سورية اللجنة الإدارية/ كليـــة الآداب ط1/ 1977- ص: 30.

(تركت التي أوجعتها ذراعي. تركت التي أوجعتني يداها تفتش عن عاشق بعد خمس دقائق من هجرتي)).[1]

فالتجاوب الدلالي بين جانبي التوتر في الطرح الشعري متمثلا في (هجرة الشاعر الاضطرارية) من جهة، ومن جهة أخرى (خوفه من تبديله عاشق آخر) حيث تقوى الدلالة المأساوية. لقد أعطت الغنائية الشاعر المعاصر جرأة التجاوب، نظرا لما ينبني عليه حسّها من فاعلية التآخي، والاعتداد، مما يقوي روح التجريب, والكشف عن نموذج الطريف، ذلك التسامي الذي وإن بدا فرديا فهو في غايته الفلسفية ذو فاعلية جماعية، مهما وقفت الرؤية النقدية الاجتماعية الإلزامية ضده واسمة إياه بالبرجوازية، (كما يبدو في تحليل يمنى العيد[2], وأفنان القاسم في بحثه جمالية مديح الظل العالي[3]. إذ لانشك في أن بادرة الإبداع الشعري تتبنى على الذاتية، والفرادة لشق المجهول بحثا عن الريادة، فعلى ذلك انبنت التجربة التحديثية الأولى في حركة الشعر الحديث، بعد أن تشبع بدر شاكر السياب بفلسفة التجديد وفقا للثقافة الجديدة التي نهلها من الآداب الأجنبية. والمهم هو امتلاك حس التغيير، وتحمل صدى المغايرة بما يتهيأ للحركة النقدية من تفسيرات للجديد الشعري الذي يتلقونه على أساس الطريقة. كما رأينا أن هذا الفهم للفردية التجريبية، يجد له موافقات نظرية في نظرية الشعرية الأدونيسية على أساس من مفهوم القصيدة الكلية التي سبق ذكرها. ونحن أن نورد رأي أدونيس إنما نقصد إلى الإبانة عما اجتمع لديه من مكانة في الريادة الشعرية من جهة، وتوكيدها لقيمة الغنائية من جهة أخرى، كما أن هذا الإطراء على الغنائية أتى مضمنا في الفلسفة الهيغلية عندما نظرت للشعر، حيث قال: (إن الأثر الغنائي يعبّر،بالرغم من طابعه الخاص

---

[1] الديوان، ج: 3، ص: 318.

[2] ينظر: المرجع المذكور – ص: 74: (أين تقول بأنه إنتاج جماعي يمثله الفرد).

[3] ينظر:أفنان القاسم، مسالة الشعر واللمحة الدرويشية، عالم الكتب، ط: 1/ 1987، ص:15(حيث قال في القصيدة البرجوازية).

والفردي عن الأعم والأعمق والأسمى في المعتقدات والتمثلات والمعارف الإنسانية)[1].

إن الغنائية التي سعينا في تبيانها ليست تلك التي تطابق مفهوم الشعر الغنائي مثلما هو متداول آليا لدى كثير من النقاد باعتباره واقعا تنويعا على النماذج الأخرى (الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر التمثيلي)، وإنما نعني بالغنائية ما كان تنويعا فنيا بنائيا داخل الخطاب الشعري الواحد، يقوم على التسيد العاطفي الملحمي مثلما يبدو جليا في قصيدة مديح الظل العالي. فقد يجتمع هذا الضرب من الغنائية مع الموقف الشعري التاريخي، والموقف التصويري. وذلك ديدن درويش في سيرورته الشعرية، لأنهُ إذا اتصاف بعض القصائد الأولى بالسمة الغنائية الكلية كمل في قصيدة (عاشق من فلسطين)[2]. فإنما جاء ذلك استجابة للمستويين: الأول طبيعة الوعي الفني للمرحلة التجريبية، والثاني: طغيان الغنائية الفلسطينية في تلك المرحلة حتى غدت بنية شاملة للنتاج الشعري الفلسطيني آنذاك، حيث تمحور الفعل الغنائي حول الرغبة في كسر الشتات بطلب التواصل مع الأهل والمعارف: (خذيني، هاجر، رأيتك) وهي أفعال ترصد انعكاسات الاحتلال على الذات الفلسطينية، كما يرصدها الموقف الشعري التالي في صورة الاغتراب الفلسطيني:

(رأيتك في جبال الشوك/ راعية بلا أغنام/ مطاردة، وفي الأطلال../ وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار/ أدق الباب يا قلبي/على قلبي../ يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار/)[3] والحقيقة أن الشاعر رأى في هذه الفلسطينية ذاته، مما انجر عنه توحد كلي بين الذاتين تلخصا في معاناة الهم الفلسطيني.

---

[1] هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط:1/1981، ص:233.

[2] ينظر الديوان، ج:1، ص: 131.

[3] م. س، ص: 125.

لقد جرت الغنائية النص الدرويش الى الامتداد، و التلحم بداثة بدء من قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) حيث سلك فيها سبيل التقمص والتوحد بالشخصية الواقعية السرحاني نظرا للعوامل المشتركة بين الذاتين، مشتقا من التفريعات الغنائية، اذ كثيرا ما سعى الوجهة البنائية الذاتها عندما يتعلق الأمر بقصة سيرة الفلسطينية كان في القصيدة (كان ما سوف يكون) المستقلة من الشعر الفلسطيني راشد حسين. لأن الخيط الرابط بين الموقفين هو السرد الحكائي الذي يندرج في المواصفات الفنية لقيام الظاهرة الشعرية الغنائية. وبناء على ذالك فإنّنالا نؤيد رجاء عيد الذي رأى في اتصاف القصيدة الحديثة بالدرامية علاقة بمسلك الاستنباط النفسي، والحوار الداخلي، وبين الجو الغنائي والخطابي[1] والحقيقة ان الغنائية، والدرامية والاستنباط النفسي، والحكاية السردية، كلها تقع في دائرة نفسية واحدة مبعوثها توهج النفوس، واما النزوع الحواري في القصيدة، فأقرب الى التوجه الموضوعي المسرحي في القصيدة الحديثة، لذلك تكون غنائية سمة حضورية في الحداثة ظلت تحفظ حداثة الأصوات الشعرية القديمة كما في التجربة المنتهية – مهما تقدم عهدها، واختفى نمطها.

وخلافا لم طرحنا، فان الحوارية المفرطة الانتشار في القصيدة تقيد الخطاب الى التقطيع المتوالي،مما يقود نقيضا للغنائية التي ربطناها سابقا بالمتعة الانشادية، وفي هذا الرد على رأي رجاء عيد الذي رأى في النيةفي الغنائية قصرا لتجريب الحداثي[2]، عندما ان النزعة الدرامية ساهمت في تجاوز الغنائية باعتبارها سلبية من حيث الفاعلية التجديدية مفضلا عليها النزعة الحوارية[3].

([1]) ينظر:رجاء عيد، الآداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول، المجلد السابع، ع:2،2/ اكتوبر 1986، مارس1987، ص:55.

[2] ينظر: م.س، ص. ن.

[3] محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 110.

نستثني في المفهوم الثنائية الدرويشية ما شاع في الحداثة الشعرية من تكرار الكلمة (الغناء) على مختلف وجوهها الاشتقاقية (المغنى الغناء الاغنية)، منحيث رمز الشعراء من خلالها الى الحصار الاعلامي القهري الذي يصادف الشاعر الطليعي نتيجة لمواقفه الثورية،مما أملى على درويش في مرحلة سابقة الانخراط في هذه الوجهة الموضوعية التي أضحت اصطلاحا فنيا في حركة الحداثة على غرار مواضيع (المدينة، الحزن، الاغتراب، الثورة...الخ).

علاقة الحس الغنائي بالجوانب الفنية الأخرى:

تعمل اغنائية بارتكازها على الهاجس النفسي على النص من الخضوع الى النمطية و التقعيد، فالشكل لا يكاد يستقر على شاكلة وسط التموجات العاطفية التي بدورها تعمل على واقعة عدم الاستقرار في البنية الشكلية للنص اذا فالتجاوب بين ثراء النفس و ثراء القصيدة امر وارد–اذ اول ما تؤثر الغنائية تكون ذلك في البنية اللغوية نظرا لتجاوب التركيبي الكمي أن التفعيلة الكامل تعتبر من اكثر التفاعيل كما (م ت ف ا`ع ل ن) أو:(مت فاعلن–الترتيب وفق العناصر الموسيقية) أو (م ت فا ع لن: وفق الترتيب المقطعي)، فان ذلك ما يفرض على التقطيع ال تفعيلي الوقوع داخل الوحدة اللغوية غالبا، مما يعطي علاقة تركيبية تشابكية تصبح غفي ضوئها كل وحدة لغوية/ايقاعية تطلب تمامها في الوحدتين التاليتين لهما.لكي ينتج في النهاية شكل خيطي تواصلي يكون من الصعب وضع نهاية الاسترساله، وذلك ما كان دافعا إلى تجاوز نظام الانتصاف الشعري في الخطاب الشعري الدرويشي، إلى النظام التدويري (نظام الفقرة الشعرية)، حيث تختفي القافية عبر مسافات خطية متفاوتة الظهور. وفق النموذج التالي:

(....ولدت قرب البحر من أم فلسطينية وأب أرامي. ومن أم فلسطينية وأب مؤابي. ومن أم فلسطينية وأب أشوري. ومن أم فلسطينية وأب عروبي. ومن أمّ ومن أمّ...).

لقد انبنى الموقف الغنائي في هذا المقام على غرض التعريف بالذات الفلسطينية وقد سبق لهذا الحسّ التّشعيري الفلسطيني الخاصّ أن اشتهر في قصيدتي (بطاقة هوية) و(عاشق من فلسطين).

ففي المقام الشعري السابق تراكب السياق في إطار المستويات التركيبية التالية: التفعيلة، المفردة، المعنى، السطر) حتى إذا فرغ الشاعر من تحقيق جانب دعاه إلى التواصل التركيبي مما جعل السياق يمتد ليشمل ثلاثة سطور شعرية، وهذا شأن الشّعر الحرّ أي شعر التّفعيلة وديدنه تنتشر رقعة الخطاب وفق المتطلّبات البنائية الحقيقية التي تنقذف جذوة فارضة اعتباراتها البنائية على الشّاعر فلا قيود شكلية أو صناعية تردّها عن تلك الغاية الفنية والجمالية البالغة الاعتبار.

قد يعمد درويش إلى كتابة السطور الممتلئة (المدرونة) دونما دافع من الاسترسال الغنائي كما في تجربة (ورد أقل)، بحثا عن مقاربة الشعري للبنية النثرية ترميزا للعبثية[1].

تدفعنا رغبة التقصي والتحميص إلى كشف جانب آخر من الغنائية الإيقاعية الاسترسالية لم يتطرق له درويش، والمتمثل في غنائية موسيقى الخبب المتولدعن موسيقى تفعيلة المتدارك بإقصاء الثقل الإيقاعي الذي يحدثه حضور الوتد المجموع (الحركة الثنائية) في حال عدم خبن السبب الخفيف الميدوأة به التفعيلة: (فاعلن، فعلن، فاعل...)، وهو الوجه الإيقاعي الوحيد الذي انصرف عنه درويش، وربما ذلك عائد إلى المفارقة الفنية بين طبيعة الطرح الشعري لدى درويش من جهة، ومن جهة أخرى البنية الإيقاعية التسارعية لهذا الأسلوب الموسيقي المحدد جريانه في الحركات التالية: (/0-أو-///0) وذلك خلافا لما هو سائد بين أعلام الحداثة

---

[1] لقد رأى الدكتور شفيع السيد أنه بالإمكان أن يتعرف الشاعر الغنائي على الإيقاع (وزنا لقصيدة) قبل أن يختار الكلمات, وربما يكون نتيجة لحال التوتر والانفعال التي تسمح بالارتجال، أنظر:د. شفيع السـيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص:137.

اليوم من إقبال عليه، كما يبدو جليا في تجربة عبد الوهاب البياتي في مجموعته (مملكة السنبلة)[1]، أما درويش فلم يجرب هذه الغنائية الإيقاعية إلا في القصيدة: (عن الشعر) في مقطعها الثالث[2].

حيث قال:

((لو كانت هذي الأشعـــار

ازميـــلا في قبضـــــة كادح

قنبـــلة في كـــف مكافـــح

لو كانت هذي الأشعـــار))[3]

لقد وقفت دون تأجج غنائيتها عدة عوائق تركيبية، تمثلت في: المضمون الايديولوجي الحزبي، والانتظام العددي التفعيلي على طريقة الشعر العمودي، إلى جانب الحضور الطاغي لصوت القافية. وهو ما لا يحقق الاستطالة الطرية والسياق اللغوي المنبني على النزوع الاشتقاقي كما نمثل له بهذه المقطوعة من شعر البياتي المشار إليه سابقا:

(أتكور طفلا كي أولد في قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية، لكن الريح الشرقية تلوي عنقي، فأعود إلى غار حراء يتيما، يخطفني نسر، يلقي بي تحت سماء أخرى، أتكور ثانية، لكني لا أولد أيضا..)[4].

وهو الأسلوب الموسيقي الذي يتخذ التخطيط التخريجي التالي وفق ما شرحناه سابقا: (0///0/0/0/0/0///0/0///0///0///0/0/0......الخ)، مما يظهر جليا تفادي الحركة الثنائية (0//) المقيدة لحركة التسارع.

---

[1] محمود عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، دار العودة بيروت، ط:1– 1979.

[2] محمود درويش، الديوان، ج:1 – ص: 94.

[3] عبد الوهاب البياتي، المرجع المذكور، ص:7.

[4] ينظر: محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل، المرجع المذكور: ص:141.

وإنصافا للرؤية العمية، نقول بأننا لا نواقف الآراء النقدية التي بحثت الظاهرة الغنائية في شعر درويش بصورة آلية (ميكانيكية)، حيث وضعتها في القياس المرحلي، دونما تنبه إلى الضرورة ترددها على مر التجربة باعتبارها نزوعا نفسياء جماليا ينبني على الكلية، مثلما ينبني على الجزئية، إذ القول بمرحليتها ثم تجاوزها إلى المرحلة الذهنية تفريط في حقيقة ملاحظتها[1] ولذلك اضطر النقاد إلى القول بالمرحلة الذهنية بعدها، وفي ذلك خلط كثير إذ ما تأنف القصيدة الكلية الانبتاء على المحدودية، وتأطير النقدي.

وتبعا لذلك يبدو لنا أن الغنائية في وجهييها الواقعي الفلسطيني والفنّي الجماليّ في شعر درويش قد تأتي قصيدة تامة بين القصائد انعكاسا لمرحلة حنينية مثلما شاع لديه بعيد الخروج،كمل يمكن لها أن تكون موقفا شعريا بين مواقف أخرى متعددة ضمن الخطاب الشعري الواحد وتدقيقا في رصدها يمكن أخيرا أن تتخذ من الحرف (الصوت اللغوي) مظهرا ترميزيا لها، كما بسطنا ذلك عندما فسرنا بها المقاطع الصوتية المطولة، حينما يوافقها التركيب الموسيقي الإيقاعي (موسيقى تفعيلية الوافر الهزجي المدعمة بالجرس القافي لغنائية القصيدة (القافية).

وبناءا على منظوري (الشعرا النقاد)[2]، و(الاستجابة لدواعي التطور الحداثي) عن وعي. فقد بات بحث المنظور الجمالي الذي تنبني عليه شعرية الشاعر أمرا واردا تجلية لتنوع الدواعي الموضوعية التي تملي على الشاعر الوجهة الجمالية هذه، أو تلك.

---

[1] انظر د. عبد العزيز المقالح/ أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل ص:84.

[2] ينظر: محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل، ص:141.

مكونات الرؤية الجمالية في الشعرية الدرويشية:

ظاهرة التنادي:

يستمدّ هذا الصوت اللّغويّ ذو القيمة الإيقاعية البالغة الأثر جدواه الإنشادية انطلاقا من حاجة الصوت الشعري الماسّة جدّا إليه تبعا لما فيه من حنينية وتشجية مفعمتين بالإيحاءات الروحية الثرية الدّلالات، وهو زيادة على كونه من المقاطع اللّغوية الطّويلة المفتوحة التي يستدعيها اللّسان الشاعر والأذن الذّواقة المقدّرة لمواطن فتنة الجمال النّغمي يمنح الموقف الإنشادي فضلا إيقاعيا بالغا يستطيع أن يستنلث الدّلات ويطلعها ويجليها في مختلف نفسيات المتلقّين على اختلاف استعداداتهم الذّوقية.

بدو أن توفر الشروط الزمكانية أمر لابد منه إذا أريد بالحركة الشعرية أن تكون لها شخصية ثقافية إنسانية تترجم هويتها التاريخية، فالمكان المحتضن للإنتاج الشعري يدخل طقوسية الظاهرة الشعرية، خاصة تعدي مفهوم المكان الحيز الشخصي، إلى الحيز الكلي (الوطني) الذي ينشأ الحس التاريخي الحضاري، و لما افتقد الشاعر الفلسطيني مكانه الشرعي فقد شكل ذلك هاجسا ابداعيا ساهم كثيرا في تقوية القلق النفسي الذي غالبا ما يكون شرارة الموقف الهجائي، والغضب الثوري.

لقد أحس الشاعر الفلسطيني بمرارة الشتات مهما بدا المكان/ الملجأ في صورة إنسانية تدعي كل شروط الإقامة، والحياة، وتبعا لذلك فقد أحس درويش برغبة الشاعر الفلسطيني في المكان المستعار فأنشأ درويش يقصد هذا الشعور انطلاقا من (يوميات جرح فلسطيني) حين ضمن هذا العمل بوادر مرارة الشعور بشتات الشعراء الفلسطينيين حين كان يلتقي فدوى طوفان، وسميح القاسم في الضفة الغربية، بحثا عن تكوين آليات الرأي النقدي للحركة الشعرية الحداثية تحت الاحتلال الاسرائيلي، مما جعل فدوى طوفان تثبت القصيدة المذكورة.

وكأن بذلك تتمحي ظاهرة الإبداع الفردي، لتنتقل إلى الإسهام الجماعي نظرا لتوحد حول نشيد الهم الفلسطيني، فلقد تضمنت (يوميات جرح فلسطيني)، مشاغل الظروف القاهرة التي يمارس الشاعر الفلسطيني الإبداع الشعري تحتها، حيث يقول:

(لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام
ولذا، يتفتت حبنـــا بـــين السلاســـل
نحن يا أختـــاه، من عشـــرين عـــام
نحن لا نكتب أشعارا،/ ولكنّا نقاتل/))[1]

إذا فخصوصية الخطاب (يا أختاه -فدوى طوقان-) تترجم الحس العاطفي التواق إلى كسر كربة الشتات الفلسطيني.كما أن أنباء الموقف الشعري على هذه الخصوصية الخطابية يفتح للشعر مجالا على الواقعية اليومية، ناقلا التجربة الإبداعية من طقوسية الخاص، إلى جمالية العادي.

هذه الظاهرة التلاحمية التي ستتحول فيما بعد إلى مراسلات ثقافية سياسية بينه وبين سميح القاسم[2]. وبذلك تفتح الخصوصية الفلسطينية مجالا للتجريب الشعري, متباينة عمّا عداها من التجارب الشعرية العربية الأخرى.

وربما كان للموافقات التركيبية بين الشعر، والتراسل عاملا من عوامل المذهب لأن كليهما يفيد: (التسيير، والذيوع) كما سبق وأن ربط الأولون بين الشعر والمثل السائر في الظاهرة ذاتها وأن في جزئيات خصوصية الموقف (عندما كنت تغنين[3] لبساطة ما بعدها بساطة في الحداثة الشعرية).

---

(1) محمود درويش، الديوان ج: 1، ص536.

(2) ينظر: مراسلاته مع سميح القاسم على صفحات مجلة اليوم السابع.

(3) محمود درويش، م.س، ص: 548.

حيث عني بذلك اجتماع الثلاثة (محمود درويش، سميح القاسم، فدوى طوقان) على التناشد الشعري في اللقاء المذكور بينهم.

ذلك ما أعطاه خصوصية فهم معاناة الشاعر العربي، من حيث حرمانه من المشاركة في صنع المشروع الحضاري.

هذا الحنين إلى لم يشغل الأصوات الشعرية الفلسطينية، هو الذي يملي على معين بسيسو مخاطبة درويش عبر قصيدته: (الخروج)[1]. أين بنى موضوعها على حس طلب فك الشتات، باستحضار شخص محمود درويش مخاطبا ((قالوا: القدس/ وكتبنا يا محمود عن القدس/ وزهرة عباد الشمس))[2].

والظاهر أن الشاعر استهدف استحضار شخص محمود درويش ومخاطبته، أكثر ما استهدف العناصر الدلالية الأخرى، وبذلك تتحقق لبنة جمالية أخرى في تكوين الخصوصية الجمالية الشعرية الفلسطينية، وقد اتضح أن القصيدة تنحو نفس المنحى التبسيطي الذي اشرنا إليه قبل قليل، حيث تتجاوز قدسية الممارسة الطقوسية في عملية إنتاج النص الشعري.

ونجعل المحاولات الأولى لرغبة تحقيق الكتابة الجماعية، بالإشارة إلى ظاهرة الإنتاج الجماعي للخطاب الشعري، كما تتجلى ذلك في القصيدة (من وسط الحصار: لإرساله إلى جندي إسرائيلي)[3]. مع الإشارة إلى الظروف المساعدة على صياغتها الجماعية بجمعها بين المهمة الخطابية الرسالية، والبساطة التوصيلية، وقد ضيع ذلك التبسيط الرؤيوي، اللغوي في الموسيقى وإيقاع أكثر بساطة عندما يتعلق الأمر بموسيقى تفعيلة (الرجز- المنثور). وقد صيغت القصيدة الرسالة على ضمير الجماعة المتكلم (نحن)، مقابل العدو (أنت).

---

[1] معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت ط: 1981/2، ص:548.

[2] م س، ص: 551.

[3] ينظر، مجلة الدوحة، ع:81 سبتمبر: 1983، ص:84.

تمتلك التجربة الإبداعية الجماعية خصوصية نفسية، وثقافية خاصة مما يجعلها ظاهرة جمالية تغني ظاهرة النص الأحادي الإنتاج المعتاد، لكي تصير في ذاتها موضوعا يستقطب اهتمام الدارسين. إذ قلما تتوافر الحياة العربية الأخرى على هذا النحو من التجريب الإبداعي، نظرا لانطواء الأصوات الشعرية على الذاتية.

لقد ولد النسق الحياتي في إيقاعه المأساوي تناوبا في الثقافة الشعرية لدى درويش، من حيث أملى عليه الانتماء في كل مرحلة قناعة فكرية، تبعتها تطبيقات جمالية، وقعت في شكلها، وفلسفتها تحت التأثير الايديولوجي لفلسفة الانتماء التي وعاها الشاعر عن ممارسة لذلك اتسمت قناعاته الجمالية بثلاثة مفاهيم للفاعلية الشعرية نخلصها في العناوين التالية:

1- الوظيفة النضالية القتالية.

2- الوظيفة الايديولوجية (الحزبية)، المسخرة للتوعية الاجتماعية

3- الوظيفة الجماعية الكلية الشاملة للمراحل السابقة، والممتدة إلى المهمة الامتاعية، التطريبية.

ووفق ذلك، بداية من إنجاز نموذجه الحداثي الذي لخّص الحداثة الأخرى، بل تجاوزها أنشأ الشاعر يبين عن توجهاته الجمالية من حين إلى آخر، استناد إلى مواصفات (الشاعر الناقد)، بعدما امتلك خصوصيته الفنية بين أعلام الحداثة من مجايليه، وقد تمثل ذلك في كتابة مقالات من بينها: (أنقدونا من هذا الشعر)[1]. ولم يات هنا الموقف النقدي المعارض للوجهة الجمالية الأدونيسية إلا بعد أن حقق صعوده الإبداعي، ملخصا في القصيدة الملحمية (البيروتية)، حيث كان لزاما عليه أن يعلن بهذا الموقف النقدي مدرسته الشعرية، رافضا بعد كل هذا النجاح العيش في ظل المدارس الحداثية الأخرى، خاصة وأن معظمها أضحى قليل الحضور بعد

---

[1] ينظر: مجلة الكرمل، ع:6- ربيع 1982، ص: 123.

وصول عدة أصوات منتهاها الفني، بتصرف البياتي وسكوت نزار قباني، وانتقال أدونيس إلى العمل الأكاديمي، والدرس الجامعي انعكاسا لأزمة المسلك العبثي، الإغماضي الذي أشاعه في حركة الحداثة.

تباين المنحيين الجماليين: الأدونيسي، الدرويشي:

بالرغم من تسبيق قولنا باجتماع مذهبين: الأدونيسي، الأدرويشي على عدة معطيات جمالية، فنية وفكرية مثل:فتح الحداثة الشعرية على الهاجس التجريبي الناضج، المسؤول، واعتماد النموذج الشعري الحداثي المفتوح على الإضافات، والتخلص من طغيان ظاهرة النظم على القصيدة العربية، والجمع بين الموقف الفكري، الاجتماعي الثوري وبين الموقف الجمالي المتوثب إلى آفاق الحداثة، تحت مفهوم التجاوز، بالرغم من كل هذه العوامل المشتركة، فإنهما ما يفتآن يثيران الجدل الثقافي الرائي إلى الحداثة من منظور نزاعي، على غرار ما شاع بين النزعات الوطنية العربية في ادعاء الطليعة في ايتمار النموذج الشعري الحر في صورته الكلاسيكية. هنا ولا نغفل هنا حساسية ما أشاره أدونيس من نزوع نقضي حيال الشعر الفلسطيني ممثلا في النموذج الدرويشي، حين اقام مفهومه الجمالي للشعر الثوري أين نقل مفهوم الثورية بعيدا عما كسبه الموضوع الفلسطيني من قداسة قومية نضالية بتركيزه عى المجال اللغوي في فهم الشعر الثوري، بمعنى أنه نقل الثورية من الطرح المضموني، إلى الصياغة الفنية، والرؤية الجمالية التي تحدد في ضوئها الرؤية الشعرية، وبالتالي فقد اعتبر الشعر في حد ذاته حاملا لمدلول الثورية، نظرا لما يفعله في النفس من تأثير[1] لذلك تكون أول نقطة خلاف ما بين المذهبين تكمن في الوظيفة الشعرية، النص الشعري والمضمون:

تبدو مسألة المضمون الموضوعي بدهية عندما يتعلق الأمر بشعر يحمل مسؤولية نضالية،كتلك الذي حملّها الشعر الفلسطيني أبا عن جد. ومثله في ذلك مثل

---

[1] ينظر: أدونيس، زمن الشعر: ص: 272.

باقي الثقافات النضالية التحررية في العالم، إذ بحكم ذلك النزوع، يتوجب عليه الانصياع لرسالية النص، بما اشرنا إليه تحت اصطلاح (النص المسؤول المقنع)، لأن الغرض الإبداعي آنذاك يكون خاضعا للنزوع الجماعي المباشر، لكي يتعارض مع ما يراه أدونيس من فردية في الوظيفة الشعرية، حيث يقول:(لا موضوع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير، ولا حقائق مستقلة بذاتها, بل رؤى ووجهات نظر...))[1]. والرؤية ذاتها يراها الدكتور غنيمي هلال عندما يشرح الوظيفة الشعرية قائلا: (وقد لا يكون موضوع الشعر شيئا من الأشياء...))[2]. من هذا يتبين أن للتقعيد النقدي الذي كثيرا ما يعيق التجاوب النفسي، الداخلي عن الانطباع على شخصية النص، مما يولد سلسلة الانقطاعات التركيبية كالشكل والمضمون، واللغة والفكر، والوزن والقصيدة وما سواها من الطروحات الاعجازية.

لقد حملت سمات الشعرية الدرويشية في مجال الموضوع الشعري كل ما يكفل لها التجاوب مع قضية الأم، كتجاوب مع الأحداث تارة، ومازجة بين الهم الفردي تارة أخرى، وعلى كل فقد أضحى الصوت الشعري الدرويشي لا يقرأ إلا في إطار كليته، حتى غدا ذلك مجالا يأتسر الشاعر دونما حيدة عنه، لأنه شاعر القضية، على خلاف أدونيس الذي هو صاحب مذهب فلسفي اعترف في أكثر من مناسبة بأنه تلقفه عن الثقافة الغربية[3].

يقود البحث عن الماهية الشعرية درويش إلى إعطاء التعريف الجمالي التالي: (... إن الشعر يبدأ مما ليس شعريا، لأن الاهتمام بتحويل الشعري إلى شعر قد يتحول إلى تقنية تفتقر إلى العناصر الإنسانية، وقد تتحول العملية الشعرية إلى مخبر

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 109.

[2] د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط:1/ 1982، ص: 390.

[3] كان تأثره انطلاقا من فلسفة " نتشر"، كما لا نستبعد تأثره بالصراع الديني الثقافي السائد في لبنان. على غرار ما أدى بخليل حاوي إلى الانتحار.

يحول القصيدة إلى معادلة كيميائية، وفي هذه العملية تحل القصيدة، التي صارت كلاما عن (...) الشعر محل الشعر حد ذاته)[1].

وبذلك يضع درويش حدا فاصلا بين النظم، وبين الشعر الإبداعي، فالاهتمام ببنية القصيدة من لدن الشاعر قد يعيقه على أن يبتكر الجديد الشعري نظرا للافتعال الذي يسكن الذات المبدعة من جراء ذلك السلوك. وبناءا عليه فلا هو مع: (أن الأدب ينبغي أن يلتزم بالضوابط السائدة، وأن يخضع لتخطيط السلطة كما تخضع سائر الفاعليات في المجتمع)[2]، ولا مع إفراغ الشعر من كل مقاربة اجتماعية، أو غنائية انشادية، بل هو كل أولئك جميعا، يقيم انتشار النص على فعالية التنويع التركيبي، والجمالي الفني، دون حصر القصيدة في اختصاص فني واحد، ولذلك فقصائده أوسع من عناوينها، لأنها منبثقة عن هاجس شعري يمتلك ديمومة الحياة. وربما كان قد أجمل ذلك في الموقف الشعري التالي:

(تنطلق القصيدة/ بخيالها الأرضي/ يدفعها الخيال إلى الأمام.. إلى الأمام/ بعنف أجنحة العقيدة)[3] فالمزاوجة بين الخيال، والعقيدة يحفظ للحداثة مشروعيتها الحداثية من فتحها على تنوع التجارب، دونما انحصار في مذهب معين.

لذلك فدرويش يستفيد من الحداثة، سواء أكان ذلك بدافع إنضاج التجربة أم برغبة في تجريب التمكن من مسايرة النموذج المحدث، لأن في سيرورته شعرية مواقف الموضوعية، ما ينبغي لها أن تتجاوز، إلا بتخليه عن القضية الوطنية و الذي يؤكد ذلك، أنه بعدما يقطع أشواطا معتبرة في كتابة النص الشعري الجد، يأوب ليمارس نص المواجهة، على شاكلة (بطاقة الهوية) وما كتابة (أيها المارون بين الكلمات العابرة)[4]. إلا برهانا على دائرة سيرورته الإبداعية، فهو لا يكاد

---

[1] محمود درويش، انقدونا من هذا الشعر، المرجع المذكور، ص: 13.

[2] خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشور اتحاد الكتاب العرب دمشق 1977 ص:31.

[3] محمود درويش، الديوان، ج: 1، ص: 441.

[4] ينظر: مجلة كل العرب، ع:311، أغسطس 1988، ص:48.

يغادر النموذج حتى يكرره استجابة لحاجة من تطابق الظروف، والأحوال. كما يتجلى من اشتداد النبرة القتالية، الحماسية في الموقف التالي:

(فاخرجوا من أرضنا/ من برنا.من بحرنا/ من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا/ من كل شيء، و اخرجوا/ من ذكريات الذاكرة/)[1].

يمكننا كما استشهدنا بالنموذج الحماسي الموضوعي الذي يغاير النظرية الأدونيسية أن يستدعي نموذجا لا هوية موضوعية له، وقد أنجزه في خضم منافحته على المسؤولية النص الشعري (القصيدية)، كما يظهر في المقطع التالي:

المقطع الثالث عشر من قصيدة (قصيدة بيروت):

(الأربعاء. السبت. بائعة الخواتم

حاجز التفتيش.صياد.غنائم

لغة وفوضى.ليلة الإثنين/...)[2]

إذ لاشك في أن الشاعر هنا قد خضع لما في نفسه من استجابة إيقاعية، بدت في المواقف التالية التالية:(انتظام القافية, السرد، والاسترسال التعدادي, مع ما في توقيع الصوت تم, تم، من معطيات انفجارية، أغنت القصيدة بجوها هذا عن أن تحتاج الى الاهتمام بالطرح الموضوعي، ومكتفية بسياق التلفيظ.

الخطاب الشعري بين الإنشادية، والنثرية:

ربما نكون بطرح مسألة (الوزن، والإنشادية، والنثرية) ها هنا قد استبقنا ما أفردناه لجمالية موسيقى الشعر الحديث لاحقا في هذا البحث، ولكن لابأس من الفصل في نتف من ذلك، مما اعتاد الباحثون درسه في إطار الفلسفة الجمالية لحركة الحداثة، حتى نقوى على رسم الإطار النقدي المقارب للمسار الشعري الذي يسلكه درويش بين شعراء جيله. ولا بأس أن نشير إلى رؤيته الشعرية في هذا

---

[1] م. ن، ص: 15.

[2] محمود درويش: مختارات شعر (سلسلة عيون المعاصرة)، ص: 172.

المجال، فهو وإن كان قد كتب (المزامير)[1] في شكل تجريب نثري بعد خروجه من الأرض المحتلة، وربما بدافع تجريبي إذ مما يبين رؤيته الشعرية، التي تتخذ من الحداثة المتعلقة مناخا إبداعيا لها، تعريجه على النموذج المتجاوز (العمودي الخطابي الإنشادي) بعد إنجاز النموذج الملحمي، المطول، والمعقد، مثلما يظهر من هذا الموقف من (عزف منفرد-: على وزن بحر البسيط موظفا بطريقة خاصة سنعمد إلى تبيانها في فصل: موسيقى الشعر):

(بعد البعيـــــــد بعيـــــــد كلمـــا ابتعـدا
صار البعيـــــد قريـــــب من خطـــوط يدي
أحســـــــــه و أراه واحـــــــدا أحـــــدا
عل هـــــواء له إيقـــــــاع أغنيـــتي.
أكلمّـــــا اتسعـــت خطـــوطنا وقـــعت
سماؤنا فوقـــــــنا واستجمعـــــت بـددا
لو عـــــدت يومـــا إلى ما كـــان من بلدي
الزيتـــــون، صحـــت:تباطأ أيها البلـــد)[2]

فالظاهر أن هذا النموذج، لا يمكن أن يصنف في عداد الأعمال الحداثية إذا أخذنا بمقاييس الحداثة التي بسطها عبد الحميد الجيدة، والتي حصرها في الظواهر الفنية الجمالية لأدونيس، دونما عبء، بتنوع مظاهرها حسب تنوع الأصوات الشعرية، وأجيالها، حيث لم يتسرب الباحث إلى المكونات الفلسفية العميقة لروح العصر، والتي بدونها لا تؤصل ظواهرها لكي تبقى مجرد سلوكات تشكيلية عبثية، فلقد أيد ما أيد أدونيس، وصد عن كل إسهام تجاوزه هذا الأخير[3].

---

[1] ينظر، الديوان، ج:2، ص:9.

[2] محمود درويش، هي أغنية، هي أغنية، دار الكلمة للنشر، ط: 1986/1، ص:25.

[3] ينظر د.عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل بيـروت ط:1، 1980. ص: 45-90.

والواقع أن البحوث التي حاولت التنظير للحداثة الشعرية العربية[1]، قد أغفلت الكون الشعري لدرويش، بالرغم من الذيوع الذي يفرضه صوته على الساحة الجماهيرية، نظرا لكونه جامعا بين الأصالة والمعاصرة، ولميزته الإنشادية، التي لازالت تحفظ للشعر جمالية الإشاد، والتغني، إذ بفضل العوامل كلها، استطاع أن يتوسط بين الحداثة والمتلقين، ويخفف من العاطفة المقت التي يكنها الجماهير المثقفة، للتطرف الحداثي. فالتدرج المرحلي الجزئي عبر المراحل الشعرية، أو عبر النص الواحد، عمل على تربية الذوق الجماهيري على تقبل الشعر في عصر زمن عربي صد عنه إلى مشاغل أخرى.

كان درويش قد تعرض لامتحانات سياسية، وفكرية حياتية قبل أن يصل إلى مرحلة الإجادة الشعرية، يأتي في مقدمتها، وضعه عبر جدليات جمالية ما كان له الخروج منها واقفا إلا بفضل تجويد القصيدة، لكي تقوم له شفيعة عند الرأي العام المثقف، لقد صيغ موقفه عبر ثنائية (السلاح أو الكلمة، وكذا الداخل والخارج, المحافظة أم التحرر المتطرف, البلاغة أم الصورة الشعرية البنيوية), إلفى ما سواها من الثنائيات النقدية الشكلانية.

الحداثة اللغوية من المنظورين:الأدونيسي، الدرويشي:

يرى كلا الشاعرين ضرورة التحول عن النموذج البلاغي النحوي القديم، لكونه لا يعكس طريقة الخطاب فقط.بل يتعدى ذلك إلى البنية الثقافية، ولا الإطار

---

[1] يبدو أن محاولة شاربل داغر:(الشعرية العربية الحديثة،طوبقال/ ط1 (1988) يغلب عليها التمحور حول الجزئيات الفنية، جمالية لا ترقى إلى رصد ظاهرة الشعرية المعاصرة في أبعادها الفلسفية الجمالية الاجتماعية، وكان عليه أن يستند إلى (جمهرة أشعار الريادة) كالتي شكلت النموذج التركيبي (السياب، نازك الملائكة، أدونيس، صلاح عبد الصبور، البياتي، محمود درويش) ثم رصد تأثير هذه الأصوات القمم من حيث نضجها المدرسي.

أمّا كمال خير بك في بحثه: (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) فقد اكتفى برصد خراقة التشكيل عند المدرسة اللبنانية، الأدونيسية، متخذا منها معيارية الرؤية التي رأى في ضوئها النموذج الشعري الحداثي.

الذي كانت تتحرك ضمنه الرؤية الإبداعية وفي ذلك، يلتقي جل صانعي الحداثة من البياتي إلى درويش إلى نزار قباني وما سواهم[1] لأن التجاوب النفسي الذي كانت تصدر عنه البنية النحوية (الدرس النحوي، بنية الجملة)، والبنية الشعرية (الشطر، البيت، والعمودية حوية (الدرس النحوي، بنية الملة)، والبنية الشعرية (الشطر، البيت، والعمودية باعتبارها نظاما ترتيبيا، تعداديا يتخذ من التنازل العمودي صيغة توازنية أملى على الشاعر سلوكا لغويا، لا يكاد يتحقق إلا في إطار الجملة النحوية التي كانت سائدة، نثرا، وشعرا، والتي استعيض عنها اليوم بالجملة الشعرية التي لن يكون فيها الدرس النحوي (الجملة العربية في صورتها البلاغية، الإعرابية) إلا مظهرا من مظاهر التوقيع الموسيقي، أو لإشارة دلالية الرمزية، عندما تتحول البنية التراثية إلى موقف شعري: (خر اخترقت عصفورة رمحا...)، فالاستدعاء هنا ذو قيمة انتقادية، قلبية اتجاه الصورة البلاغية النحوية التراثية، قد شاع هذا الموقف كثيرا في رؤيته الشعرية، كأن يعمد إلى البنية الأسلوبية الشعرية المشهورة (المعلقات) فيجري عليها تعديلا ساخرا، يمثل الدلالة المبنية سابقا:

((أغرتني بمشيتها الرشيقة:
أيطـــلا ظبي، وســـــاق غزالة، وجنـــــاح شحـــــرور،
وومضـــــة شمعدان//))[2]

حيث يبدو هذا الموقف، استعادة متصرفة في قول أمرئ القيس:

(له أيطلا ظبي وساقا نعامة وأرخاء سرحان وتقريب تتفل)[3]

---

[1] محمود درويش، الديوان – ج:2، ص: 364.

[2] محمود درويش: قصيدة بيروت، مختارات شعرية (عيون المعاصرة) ص:171.

[3] ينظر: معلقـــة امريء القيس (شرح المعلقات السبع للرزوني)، دار بيـــروت للطباعـــة والنشـــــر، د. ط/1980، ص:32.

وقد تجلى التحريف الترميزي في الانتقال من الأصل المثنى إلى الأفراد كما في: **(ساق، بدل/ ساقا/، وجناح شحرور دلالة على الضعف، وومضة الدالة على الأنوثة بدل دلالة الفحولة في السياق التراثي).**

لقد تساؤل درويش عن كيفية تطوير الشعر بلا لغة قائلا: **(فكيف تطور الحداثة الشعر بلا لغة وهي حقل الشاعر وأدواته)**[1].

لأن مما يفسر مأزق التحديث وقوعه تحت طائلة الاصطلاحات الغامضة العامة الدلالة، مثل (تفجير اللغة، واللغة الثالثة كما تمثلت في الاتجاه اللبناني على يد يوسف حال، سعد عقل، وربما نظرا لما ارتأوه من اصطباغ دلالة اللغة العربية بالهوية الإسلامية مهما تناءت يها المجالات الثقافية بعيدا عن الثقافة الإسلامية). كما أن الاهتمام بعبء الصياغة الجمالية في لغة الشعر يتطلب حسا لغويا، إيقاعيا، علميا، بما يسمح للشاعر المحدث القيام بالتجربة التجديدية الاشتقاقية في إطار معقول.

إذا فالشاعر يدرك أهمية التجديد اللغوي لقيام ذلك مؤشرا جماليا على مستوى القصيدة الحديثة، حيث يقول:

(أهدي، ربما أبدو غريبا عن بني قومي، فقد يفرنقع الشعراء عن لغتي قليلا/ كي أنظفها من الماضي ومنهم...

علاقة القلق السياسي بالقلق الإبداعي:

ويقوم القلق الإبداعي لدى الشاعر الفلسطيني على الإحساس الحاد بتهميشه السياسي، وكأنه غدا واعيا لحركة الحياة الإنسانية من خلال عذابه هو، حتى أضحى هذا الموقف معلما دالا على خصوصية في الموضوع الشعري، مثلما يتجلى في هذا الموقف:

---

[1] محمود درويش، أنقذونا من هذا الشعر، المرجع المذكور، ص:8.

((كنت أعلم أن الرحّيــــــــــــل قريـــــب
وأن الّريـــــــاح وأن الشعــــــــــوب
تتعاطى جراحي حبوبا لمنـــع الحــــروب))[1]

إذا فالشاعر الفلسطيني وعى قيمته الانسانية لدى الشعوب الأخرى، فهو يدرك مدى أهمية قضيته في صراعات الشرق الأوسط، وإذا ما قدر للشعوب الأخرى أن تنعم بالحرية، فإنما يكون على حساب الشعب الفلسطيني. ويؤكد ذلك المقطع الشعري التالي:

(ما فتك الزمان بهم، فليس لجثتي حد، ولكني/ أحس كأن كل معارك العرب انتهت في جثتي/ وأود لو تتمزق الأيام في لحمي ويهجرني فيهدأ الشهداء في صدري ويتفقون/)[2]

لذلك يكون التوتر النفسي في مظاهره السياسية الموضوعية موصولا بالقلق الإبداعي الشعري، لأن درويش، وأمثاله صيروا هاجس الكتابة منفذهم الوحيد إلى كسب معادلة البقاء، والصمود. ولأن الشاعر يدرك ذلك فقد صاغ حقيقة في كل قصيدة تقريبا:

(وتقاسمتني الأمم القريبة، والبعيدة/ كل فاض صار جزارا/[3].

وفائدة الشعور بالعزلة لدى المبدعين،كثيرا ما تكون محفزا في عملية الكتابة، لأن المبدع حينذاك يشعر بوقوعه طرفا يغالب قوة هائلة تعمل على تقييده ومحاصرته، لذلك كثيرا ما يصدر الرؤية الشعرية لدى درويش مرتكزة على حس المغالبة، وإذا كان الفلسطيني قد دارى العربي الآخر لمدة طويلة في عدم ذكر خلافاته معه حفظا للصورة القومية من التشتت أمام أنظار الأعداء، فإنه حان الوقت

---

[1] محمود درويش، الديوان – ج: 2، ص: 192.
[2] م.س، ص: 236.
[3] نفسه: ص: 237.

لكي يعبر الفلسطيني عن عزلته وسط المجتمع العربي ممثلا في طروحاته السياسية.

وهناك مستويات تعبيرية أخرى تجلت فيها عناصر القلق الإبداعي مثمثلة في قلق الرحيل، وقلق الخيانة سواء أكان ذلك من طرف العشيقة أم الصديق كما جاء في قوله:

((قال: أفكّرت في الانتحـــــــار قليلا

- نعـــــم

- ألأن الرّفاق يحونون مثل الغدير

- لأن الرفاق يمرون كالساقية))[1]

ومنه هذا النمط الموضوعي المتجذر في نفسية العربية، حيث ينزع الرجل إلى التخوف من خيانة النساء:

(تركت التي أوجعتني يداها

تفتش عن عاشق بعد خمس دقائق من هجرتي))[2]

ينضاف إلى ما سلف، قلق الفلسطيني مما يعتريه من خوف الاغتيال، والمطاردة بسبب ما يتعرض له من المساومات السياسية في المنفى.إذا فهناك قلق الاغتيال الذي بسطه في قصيدة قصة اغتيال عز الذين قلق في باريس[3].

هذا التميز في معاناة الحياة، انعكس على الجانب الإبداعي الشعري فأعطاه، بعدا تحرريا خاصا، أملى على الشاعر سلوكيا حداثيا يتفرد بجمعه بين الصوت التراثي في تقنيات بناء القصيدة، وبين طرائف الصياغة الشعرية الحديثة التي لا تستند إلى قيمة تراكمية بقدر ما تعتمد المغامرة التجريبية في الحدود المعقول، إذا

---

(1) محمود درويش، قصيدة (الحوار الأخير في باريس) مختارات شعرية، ص: 146.

(2) الديوان، ج:2، ص: 218.

(3) ينظر: الحوار الأخير في باريس، المختارات المرجع المذكور، ص:143.

فتعدد النموذج، وتدرجه نحو الجديد يقع داخل الدائرة الخصوصية الشعرية، لذلك فإذا كان الشعراء الحداثة في إطار المدرسة الأدونيسية يأنفون من كل صلة بتوظيف القيمة الجمالية التراثية عملا بمبدأ التجاوز والهدم، فإن درويش لا يفتأ يستدعي هذه العناصر التراثية في أقوى صورها الفنية، كأن يصوغ شعره لاجئا إلى الضرورة الشعرية (خضوع اللغة للأسلوب الموسيقى), أو الزخافات – الخروجات-(خضوع الوزن للغة). الأمر الذي يوحده كثيرا بصوت المتنبي خاصة عندما يوظف ضرورة إسكان الحرف المتحرك (مع //0) في مثل قوله:

سجّل / أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر)[1]

ولا يمكن للشاعر المرور بهذه الظاهرة الجمالية إلا إذا قوي ارتباطه بالوشائج الداخلية للعمل الإبداعي، حيث تتحرك الذات الشاعرة من كل المؤثرات الخارجية

1- لأن تجاوب الذات مع الموضوع، وتمازجهما يعطيان للعمل الشعري إمكانية الفرادة وبذلك تكون الضرورة للإدارة الشعرية... وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلا متكاملا، لأنه لا يعقل أن يلجأ الشعر المنثور إلى توظيف مثل هذه الظاهرة الفنية الجمالية.

---

[1] محمد درويش: الديوان، ج: 1، ص: 122.

الفصل الثاني

مكونات الموضوع الشعري

(خصائص التفكير الشعري)

مكونات الموضوع الشعري

(خصائص التّفكير الشّعريّ)

يتسم مسار درويش الإبداعيّ بخصوصيات الطرح الشعري الذي ينحو منحى الجمع بين الخاص (الغنائي وبين العام (الوطني)، يتشخّص هذين القطبين أن يغدوا نقطتي تجاذب ومراوحة تمنح الموضوع الشّعري ثنائية إيقاعية يغني الأجواء التّمعينية وتمنحه كثيرا من أسباب بروز التفكير الثنائي الضّدي أو التفكير عن طريق البناء والهدم أو التّوق والانكفاء فمع ما في الاقتران الشعري بالعام من تناقض- ينعكس مباشرة على ثنائية الغنائي والموضوعي، ونظرا لمدى إقبال الناس على تقديس مادة الشعر الجمالية فإنه أحرى أن يكون الأداة الملائمة لتوصيل كلمة النضال إلى الجماهير العريضة (فالشعر بصورة من الصور هو فن الذيوع والانتشار لما يحتويه بناؤه الموسيقي في اختيار الكلمات وطريقة وضعها إلى جانب بعضها البعض من قدرة الانتقال من الفم إلى الأذن إلى القلب...)[1]، فالشعر في مثل المحنة الفلسطينية هو الكفيل بالوصول إلى الضمائر، عبر وسائل تسربه الخاصة من تهريب، وإذاعة، و إنشادية.

إحساسا من الشاعر بالفارق التركيبي بين (الأنا) و(النحن) سعى إلى تبيان مدى التلاحم بين الهويتين:

(هو أنت/أنت أنا/ يغيب الحاضر العلني/ يأتي الغائب السري/يلتحمان/ يتحدان في المتكلم المفقود بين البحر والأشجار والمدن الذليلة)[2] لاشك أن الشاعر قد أحس بمسألة تمثيل القيمة النضالية بين تعدد الأصوات (هو أنت/أنا/ الحاضر

---

[1] غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة بيروت ط1979/2، ص:317.

[2] محمود درويش، الديوان، ج:1، ص: 45.

العلني/ الغائب السري/ المتكلم المفقود/)، ولقد سيطر هاجس هوية الصوت النضالي لفترة طويلة على الرؤية الشعرية لدى درويش، الشيء الذي قدف بأسلوبه الشعري إلى الدوران في دوامة الجدل المركزّ عى تحاور الضمائر مما أقعده عن تكوين الرؤية الشعرية التي كانت لدى السياب تسعى إلى أبدا االصورة والإيقاع والمعجم.

لقد ارتبط وجود الشاعر داخل الأرض المحتلة بالنزوع الكنائي عن الأرض بالعشيقة خوفا من القمع الإسرائيلي اتجاه الصوت الشعري المناهض للإسرائيليين،/ لذلك كانت المسافة بين الموقف الرومانسي الخيالي، وبين الموقف الثوري قريبة مرورا بالحس الغنائي الحاد الذي يعني الفهم الجماعي، حتى في سلوكه الرؤية الشعرية التي تبدو محدودة الاهتمام بالقضايا الاجتماعية.

لقد كان لشعور درويش بالحاجز القهري الذي يفصله عن الأرض/الحبيبة رد فعل فني جمالي أملى عليه ضرورة نقل الجماعي إلى الفردي، ومن ضمن ذلك: الإحساس بزوال الحميمية بينه وبين هذه الحبيبة، وذلك ما أنتج توترا دراميا ساعده كثيرا على تفجير الطاقة اللغوية الإيقاعية التي بدا متوافرا عليها منذ بواكيره الشعرية (سأحب شهدك.. رغم أن الشهد يسكب في كؤوس الآخرين...)[1] ترتبط ثنائية الصراع بين: (الأنا والآخرين) مما يملي تجاوبا موضوعيا على مستوى الشعور تمثله رغبة الحب العارمة التي تجد كل وسائل ردعها من قبل الإسرائيليين.

المكونات الأولى: الرؤية الشعرية الثورية في مرحلتها الأولى:

يركزّ درويش كثيرا على المسؤولية التاريخية لضياع أرض فلسطين، دون أن يسعى إلى تحميص حقيقة ذلك، فمن الشائع تحميل الذاكرة العربية كل مظاهر التردي التاريخي الحضاري، الشيء الذي أملى على درويش التركيز على معاتبة

---

[1] محمود درويش: الديوان ج1، ص: 19.

رمز الأب، إذ لاشك في أنه يرمي إلى العهد العثماني من حيث تنسيبه في إدارة شؤون البلاد الغرب وهو ما يفسر من منظور قومي:

((كان أبي/ كعهده، محملا متاعبا/........./ ووالدي كعهده- يسترجع المناقبا/ ويقتل الشواربا/.....))[1].

ويبدو أن موقف التشكيلي لم يساعد على تطوير الرؤية الشعرية بركونه إلى المواقف الانطباعية العامة، وذلك ما كان حسا جزيرانيا فيما بعد، جعل حدا لسعي كثير من شعراء الحداثة إلى التجريب الشعري.

(فلماذا يا أبي بعث زغاريدي وديني/ بفتات وبجبن أصفر/ في حوانيت الصليب الأحمر)[2] لقد كان التركيز في هذه المرحلة منصبا على الموضوع، غير آبه بالمتطلبات الفنية الجمالية التي كانت تنجزها الحداثة، فمخاطبة الضمير العربي تقضي المباشرة والاحتجاج، لأن الشاعر في هذه المرحلة كان يصوغ مفهومه للفاعلية الشعرية وفق الطرح التالي:

(يحفر الشاعر في كفيه قبرا/ إن تكلم)[3]

(فاكتسب بالدم بسمات القمر/ أنبل الأسياف.. حرف من فمك/

عن أناشيد الفجر/)

كان الشعر في هذه المرحلة لا يزيد على كونه متعاطيا للأحداث، ومعلقا عليها مرتديا طاقة هجائية، غير مكثرت بأهمية الالتفات إلى تطوير الأدوات الفنية الجمالية، وقد سجل الدكتور كامل السزافيري تخريجا آخر للظاهرة الشعرية المتعلقة بهذه المرحلة، فالفكر العربي (مدين لشعر المأساة بما فتح فيه من منافذ وما أوجد من طاقات، وما حدد من أهداف وغايات للعالم العربي وللوجود العربي).[4]

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج ص: 73.

[2] م ن، ص: 323.

[3] م س، ص: 711.

[4] د. كامل السوافيري الشعر العربي الحديث فس مأساة فلسطين/ مطابع سـجل العـرب، ط: 1985/3، ص: 356.

يعي الشاعر بمرور مراحل التجريب الإبداعي مدى أهمية الوظيفة التحويلية التي يقدمها الجانب الفني عند التعامل مع الأشياء، وهو إذ يسلك إلى فصل الشيء عن مواصفاته الواقعية إنما يهيء للخطاب مسافة الإشعاع الدلالي الذي يكفل لرؤية الشعرية مناخا بلاغيا تفقد فيه المعايير الفكرية صرامة القياس، من أجل تنامي الصور الشعرية، وتنامي الزخم الجمالي. لتحقق المعادلة:

الواقع ــ الذات الشاعرة: (الغنائية) ــ الخطاب الشعري.

بمعنى نقل المعادلة من تغليب الحدث على القابلية الإبداعية إلى تمكين الأداة من التصرف في الحدث الواقعي، بتوظيفه فنيا، فتطغى الوسيلة على الغاية وتتفوق عليها، ليتصرف الشاعر مازجا بين الواقعي والفني الجمالي. ومن خلال ذلك تتحدد علاقة الفرد المبدع بالجماعة. لأن الجماعة (لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان يعالج شيئا يمس حياتها. وليس من الضروري أن يمس الشعر حياة الجماعة بشكل مباشر، المهم أن يتصل بحياتها بشكل أو بآخر)[1].

غير أن اهتمام الشاعر بمجتمعه لا يعني رضوخه المطلق لتلبية شروطهم الفكرية، والجمالية، بل عليه أن يوجد الصيغة الشعرية التي تجعلهم يرون أحوالهم في حاله وخصوصيتهم في إشاراته, ولذلك كانت الشعر مبتعدة عن اللغة والفكر المعياريين، فالإشارة والتلميح لغة إشارية جزئية تجعل كل متلق يكشف خصوصيته في النص المبدع، وكأنه اختص به لوحده، لذلك كان عيب التصريح في القصيدة التراثية آتيا من كونها ذات توجه واحد معلوم، يعزز الوضوح الفني الخطابي، مما كان يخدم الممدوح، أو يضر المهجو.

لقد سعى درويش في البداية إلى البرهان على خصوصيات الهوية الفلسطينية وهي استجابة مرحلية كان فيها من ظهور النبرة البكائية المقتنعة بزوال الأرض،

---

[1] د. جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة العلوم د. ط، 1982، ص: 274.

خاصة وقد طاب لها أن تكتفي بالرابط الحنيني بالوطن، كما عبر عن ذلك بعد الكريم الكرمي:

(يا أخي....ما ضاع منا وطن خالد نحملـــه في كـــل قلب)[1]

لقد أفاد وعي الواقع الشاعر الفلسطيني من حيث كسر فيه نبرة الخطابية، وتسطيح الرؤية الشعرية، ناقلا التجربة من الخارج إلى الداخل، لذلك عاد الشعرإلى تأسيس الرؤية الرومانسية التي ستكون بوابته إلى دخول الحداثة الشعرية، كما ستكون هذه المرحلة من الوعي (الميزة الأساسية لبدايات الأصوات الشعرية القادمة من الأرض المحتلة. الوعي الفلسطيني في المنفى...)[2]، لقد زامن هذا التحول في الوعي الفلسطيني محاولة امتلاك الشاعر الفلسطيني للمكونات الفنية للقصيدة الحرة باستعاب تجربة السياب التي انصبت على نقل الخطاب الشعري العربي من العمومية إلى التوزيع التفعيلي الحر، بعيدا عن الإسهام في التجريب التحديثي، ومن المعلوم أن تحرير الشعر فنيا كان قد رافقه توجيه ثوري في الرؤية الفكرية القومية، الشيء الذي صادف نفس الغايات في نفسية درويش.وفي ذلك رأى غسان كنفاني أن شعر المقاومة لهذه المرحلة ((ع لى عكس معظم الشعر العربي المعاصر، لا يبدأ بالاستخفاف بقيمة الكلمة في المعركة القاسية، بل يدرك دورها ويقدسه ويعتبره مسألة جوهرية لا غنى عنها)[3]، غير أن الفارق في معاناة الواقع بين الشاعر العربي والشاعر الفلسطيني يكمن في كون الأول يلتقي الثاني في مقاومة تسلط الحكم كيفما كان عربيا أو إسرائيلياء ما داما يقيد حرية التفكير والطرح الثوري التغييري الذي يزعج السلطة ويفضحها، ففي هذه النقطة من الفكر

---

[1] عبد الكريم الكرمي: ديوان ابي سلمي، دار العوجة بيروت، ط:1987، ص: 158.

[2] إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة، ص: 243.

[3] غسان كفناني: الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968) مؤسســة الأبحاث العربيــة، ط 1981/2، ص: 65.

الشعري المؤسس للحداثة الشعرية يتوحد درويش بأعلام الحركة الشعرية العربية المعاصرة.

يمنح الوجود الفلسطيني حيّزا واسعا لبثّ صنوف التنويعات البلاغية في لغة الشعر، لذلك فإنّ كلّ إسهام لغوي مهما نظر إليه من منظور التحفّظ في الشعرية العربية العادية يرتدّ متقبّلا مسوّغا في حيّز التشعير الفلسطيني للملفوظ اللّغوي كيفما اتّفقت أساليبه التعبيرية.

لقد استفاد درويش من واقع الاحتلال من حيث نقل الملاحظة اليومية من الوظيفة الشكلية الخارجية التي يستوي فيها الشاعر وغير الشاعر إلى تعميق الموقف التأملي الروحي نتيجة لما ارتأه من التهميش للذات الفلسطينية على الأرض المحتلة، مما نتج عن كل ذلك إبداع (قصيدة الرؤيا) التي تحمل دلالة حلمية استشراقية، كما يبدو من القصيدة الشعرية التالية:

يخيل لي أن عمـــري قصيــــــر
وأنــــي على الأرض سائــــــح
وأنّ صديقـــة قلبي السكّـــــير
تخون إذا غبــت عنهـــا
وتشـــرب خمـــــــرا
وتكتـــــب شعـــــرا
لغيـــــري[1]

لقد ساهم الموقف الحلمي الاستشرافي على إيجاد البنية الشعرية التي تعتمد وحدة الهاجس، فالشاعر لابد من إن يسحب ثقته، وتعامله مع الأشياء، الشيء الذي سيدفعه إلى إعادة النظر في المعطيات الحياتية، فلقد دلت الوحدات: (يخيل، العمر القصير، الخيانة،...إلخ) على زعزعة الشاعر في الحياة، وهي كفيلة بزرع القلق

---

[1] محمود درويش: الديوان ج، ص: 361.

الوجودي، قلق الإبداع في شعرية الشاعر. فالتشكك في الأشياء يحرّض الشاعر على بناء العلاقة معها على أساس من البحث والمعاينة، هذا الدور أدى إلى الانتقال من المجتمع إلى الذات الشاعرة، ومن الموضوع إلى الحال أوالهاجس، وقد عبر ذلك أدونيس قائلا: (لا موضوع في الشعر بل تعبير وطريقة تعبير، ولا حقائق مستقلة لذاتها، بل رؤى ووجهات نظر...)[1] لأن قصيدة الموضوع تحد من حرية الشاعر في معاملته مع الأدوات الشعرية التي تغلب المؤثرات الخارجية على وظيفة التحويل الفني الذي ربط الإبداع بالحياة اليومية، من حيث أن ما (يكون القصيدة ويشكل رسالتها لايرتبط إلا ارتباطا واهيا بمضمون القصيدة أو بمفرداتها، ولكنه ارتباط وثيق بأسلوب تلاعب معطيات القصيدة بشفرات المحاكاة, وذلك بهدف الاستعاضة عن بنية المحاكاة ببنية القصيدة)[2] إذن ليست الغاية الشعرية كامنة في دقة التقاط الحيثيات الحياتية بقدر ما هي في طبيعة تركيبها لغة وإيقاعا وتصويرا، لأن (ارتباط الشعر بالمستويات المباشرة للعالم والحياة يؤدي به إلى أن يكون ظاهرة تزول بتغير هذه المستويات)، وكلما ركزت القصيدة على الروحي الحسي، كلما اكتسب صفة الغنائية التي ستبقى القياس الحي الذي يغادر الشعرية، لذلك وصفها أدونيس بأنها (الواقعية الإنسانية الكونية، وهي التعبير الأسمى عن تحقق الإنسان، الواحد والكل.... إنها تتيح لنا أن نألف فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي أشكالا في الزمان وفق تموجات الإيقاع وأطرادها)[3].

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 109.

[2] ميكائيل ريفاتير: سيميوطيقا الشعر/ تر: فريال جبوري غزول (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا/ إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد دار العالم العربي القاهرة د.ط، د.ت: ص: 226.

[3] أدونيس: زمن الشعر، ص: 125.

أثر العوامل الحياتية في بناء القصيدة:

تبدو قصيدة الهوية معلما ثقافيا بارزا لم يأت عبثا، وإنما كان شرطا ظرفيا استدعته الأحداث الوطنية الفلسطينية في وقت كان الكيان الإسرائيلي يحشد كل طاقته من أجل تهويد المكان الفلسطيني، وهو لا يتوانى في بذل مجهوداته من أجل طمس الهوية الفلسطينية، لذلك شكل هذا الموقف إلحاحا مباشرا على شعرية درويش، دون أن ننسى دور الشعر في تلك الفترة متمثلا في التقاط الصوت الشعري النضالي التراثي الذي كان يمثله ابراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي، راشيد حسين، وغيرهم حيث كان هدفهم هو رصد الأحداث وتضمين أشعارهم التي كانت بخطاباتها تسعى إلى فضح الموقف.

لقد كانت قصيدة هذه الفترة معتمدة على الرصد البصري للأحداث، مرتبطة بالأشياء وبمواضعات خصوصيات تركيبها.لذا ليس هناك من مباشرة أكثر وضوحا من قول درويش:

سجّـــــل

أنا عربـــــي

ورقم بطاقـــــــــتي خمسون ألف

وأطفـــالي ثمانيـــة

وتاسعهـــم.. سيأتي بعد الصيـــف[1]

ليس في قصيدة (بطاقة هوية) ما ينحو إلى الغموض، أو الكناية، لأن للشاعر غاية محدودة بانفعالية الموقف لا يرمي التحدث خارجها[2]، لذلك فلا بنية لغوية نحوية تحمل هذا المؤدي كالبنية الإسمية الخبرية (المبتدأ/ الخبر)، مع الاستفادة من

---

[1] الديوان، ج1، ص:121.

[2] انظر: د.عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري، نحو حركة نقد أدبي راسخة، الدار العربي للنشر والتوزيع عمان، د.ط/1984، ص:66، حين يربط بين الرؤية الشعرية والموقف الاجتماعي.

الإشارة أو الحركة المسرحية (الإشارة الحوارية إلى أنا)، إضافة إلى المقاطع الصوتية الطويلة المفتوحة التي أعطت دورا بارزا لصوت القافية (الإشباع). وفي مقابل هذا لم يكن أحد من شعراء الحداثة العرب في حاجة إلى مثل هذا الموقف الإخباري الملح، نظرا لانتفاء الشروط الموضوعية المؤدية إليه.فقد كان السياب وأدونيس، والبياتي في غنى عنه. ففي وقت كان فيه هؤلاء يتبارون في المواقف الثورية الحزبية، وريادة التصوير الشعري كان درويش يركز على الزيتون، والكوفية والعقال، ولون الشعر والعينين وانطلاقا من هذا لا نرى ما رأته الدكتورة خالدة سعيد من كون الاهتمام بالمكان شكل اهتماما جماعيا امتد إلى توحيد المعجم الفني المؤرخ للمرحلة الشعرية مرتقيا إلى مستوى الظاهرة الثقافية[1]، ربما كانت في ذلك خالطة بين الموضوع باعتباره هاجسا جزئيا هامشيا أملاه الموقف السياسي كما هي الحال لدى السياب في التغني بالعراق، من فرط المتابعات والمضايقات التي كان يمارسها عليه النظام، وبين موضوع الأرض الفلسطينية سواء كان ذلك عند الشعراء الفلسطينيين المنفعلين بالقضية، إذ لا أحد ينكر أن الموضوع الفلسطيني كان سمة ثورية حداثية يسلكه الشعراء للامتياح من الشروط الفكرية للحضور الحداثي، حيث كان يفوتهم التزام ذلك كمنهج تحرري لابد من أن يطول المجتمع العربي كافة، لانهم سيكتشفون بأن مصدر الحزن الحزاراني هو الأنظمة العربةي الخائنة، لقد كانت قصيدة درويش في هذه المرحلة بمثابة التقرير الاحتجاجي الذي يواصل إسهامات القصيدة العمودية في التراث الشعري الفلسطيني. لذلك لم يتحمل قصائده هذا المنحى من مواصفات الشعر سوى ذلك الامتداد الإيقاعي الذي يحمل كثيرا من مواقف التوجع والتشكي دون إسهام في الرؤية المستقبلية الاستشراقية التي تحرر القصيدة من الشروط النقدية، واكتفى الخطاب الشعري بحمل الدلالات الإخبارية الانفعالية التي تتمحور حول إبراز الهوية الفلسطينية، وبالتالي فقد كان المضمون متغلبا على السياغة الفنية، الشيء

---

[1] ينظر: حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، ص:54.

الذي أخّر نضج القصيدة الحرة في الشعر الفلسطيني وصيرها مقتصرة على التقاط التجريب الحداثي عند رواد الحداثة الآخرين، لذلك نحا الوقف الشعري إلى المعاينة والتسجيل الحرفي للأحداث الوطنية.

يعدّ هاجس مساءلة درويش عن الهوية الوجودية أساس كلّ تفعيل فني أو موضوعي للموقف الشعريّ فهو أي الشاعر يستثمر الملابسات الموضوعية التاريخية التي تغلّف القضية من أجل الانخراط في مجاذبة بلاغة النكت والإلغاز والتكنية والإيهام، ومن ثمّة فالواقع الحياتي الفلسطيني يغدو المسعف الأجدى والأقوي للشاعر الفلسطيني من حيث هو يعتمد مبرّرا لادّعاء المبالغات بدون تحفّظ، لذلك وانطلاقا من هذه الحقيقة يرتدّ الشاعر الفلسطيني متوافرا على كلّ المبررات الموضوعية ومن ثمّة الفنية المؤهّلة لخوض تجارب التحديث الشعري.

فمن القصائد التي نحت منحى الاستفادة من تسجيل الواقع، والانفعال به، قصيدتا (بطاقة هوية)[1]، (عاشق من فلسطين) اللتان كانتا بمثابة الاحتجاج على تهميش الفلسطيني فوق أرضه، والتي أطلق عليها درويش إسم (اللاجيء في وطنه)[2].

كانت الرؤية الشعرية في هذه الفترة متسمة بكل المبررات الموضوعية التي تصرفها إلى الامتياح من الأنماط الأسلوبية البلاغية القديمة، وتبعا لذلك يشرح درويش علاقة الشعر بالواقع قائلا(... والشعر هو لغتك، واللغة الشعرية تتلاقى مواجهة السؤال القاتل. الشعر يقول ولا يقول، الشعر يقول الحقيقة ولا يعلنها....)[3]، وهو الشرط الموضوعي الذي يضع قصيدة المرحلة في الاكتناه الرمزي خوفا من قمع السلطة الإسرائيلية، لتقترب بلاغة الخطاب الشعري كثيرا

---

(1) الديوان، ج:1، ص:121.

(2) ينظر: يوميات الحزن العادي، فهذه المذكرات كلها تشرح دلالة الاجيء والمغترب في الوطن، ص:129.

(3) م.ن، ص:150.

من المناخ الدلالي للقصيدة التراثية، يقوي تلك الرابطة صلة الشعر بالجماهير في هذه الفترة.

تبرز السمة الجمالية لهذه المرحلة الشعرية في قصيدة (بطاقة هوية) التي أفرزها احتكاك الشاعر المباشر بالواقع الاحتلالي:

فلسطينيـــــة العينـــيـــــن والوشـــــــم

فلسطينية الإســم

فلسطينيـــة الأحلام والهمّ

فلسطينية المنديل والقدمـــــين والجسم

فلسطينيتة الصّــــــوت

فلسطينية الميلاد والموت[1]

إنّ في التريز اللفظي على الصفة الفلسطينية دليلا قاطعا على أهمية ذلك في مثل الظروف السياسية النضالية التي كان المجتمع الفلسطيني يمر بها آنذاك.

كذلك تعتبر تجربة السجن من المؤثرات الخارجية المباشرة التي ساهمت في إملاء النمط الشعري المباشر على درويش، باعتبارها مساهمة نضالية تجعل الشاعر أكثر اقترابا من الفعل النضالي الذي كان يأخذ الصدارة من حيث القيمة الثورية في هذه الفترة، لا نظرا لقيام جدلية ثنائية السلاح والكلمة، وربما كانت كل الثورات في بداية نضالها تعطي المزية الأولى للبندقية قبل الكلمة لكي توازن بين الأداتين أو تغلب قيمة الكلمة فيما بعد، كما تكمن إيجابية هذه المعايشة النضالية في كونها تمد الذات المبدعة بوسائل فكرية ونفسية تعين على التعمق في خبر الحياة، ذلك الذي ستنعكس عوامله على طرائف إبداع النص الشعري.

---

[1] م. س، ص: 140.

ستمد تجربة السجن الرؤية الشعرية قيمة الاهتمام بالزمان والمكان، فكأن الحجز المضروب على الشاعر يجعله ينحو إلى تعميق تأملاته، وأفكاره، إذ لا يدرك الإنسان قيمة الحياة إلا إذا أصيب فيها.لقد أدرك درويش تلك القيمة التغييرية التي أسبغتها عليه تجربة السجن فقال:

تغـّــــير عنـــوان بيتي

وموعــد أكلي

....

ولون ثيــــــابي، وجهي، وشكلي

وحتى القمـــــر

عزيز علي هّنـــــــــا..

صار أحلــــــى وأكبـــــــر[1]

فلقد دلت الوحدات (تغير، صار) على سمة التحول التي لحقت برؤية الشاعر، إذ لابد من أن يتبع الشاعر هذا التحول في المعطيات الحياتية تحولا في الشعرية بامتلاك عنصر التجريب الذي يناقص الثبات والتنميط،ومما ترسم في رؤية الشاعر سابقا هو موقفه السلبي من صورة القمر (كان القمر/ كعهده –منذ ولدنا – باردا /الحزن في جبينه مرقرق..)[2]، (فاكتست بالدم بسمات القمر/)[3]، إن مثل هذه الزعزعة كفيلة بإحداث الذبذبة والتوتر الدرامي التي اعتبرها النقاد من شروط الرؤية الحداثية في الشعر العربي المعاصر[4].

---

[1] الديوان، ج: 1، ص:175.

[2] م.ن، ص:45.

[3] نفسه، ص: 198.

[4] ينظر: د. عز الدن اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص:293، 294. ــ

يعمل الانقطاع عن المكان على إثراء الوظيفة الفكرية للتجربة الشعرية، بعد أن كان التنويع في معايشته يغني وظيفة الملاحظة البصرية التي تنعكس على النص عن طريق الإكثار من التصوير الشعري، ومن هنا جاءت أهمية تجربة السجن في شعرية درويش، إذ نقلت الرؤية الشعرية عنده من المستوى السطحي الخارجي إلى المستوى التأملي الداخلي، وذاك ما أمكن الشاعر السعي إلى استيعاب فلسفة الحداثة التي قامت على مبدأ الرفض، والانتقاد، والاغتراب، وطغيان موضوع المدينة، والارتداد إلى التجربة الصوفية في التراث العربي الإسلامي والاستفادة منها، فالمهم إن الشّاعر أدرك مغزى التحوّل الذي اتخذه الحداثة بعدا صميميا وهو ما نلخصه في مبدأ التجريب والتجاوز. حيث لم يعد الشاعر يقنع بكمال النص، وصورته النهائية فاتحا إياه على الإضافات، فالقراءة أضحت قراءات، كما تدرج دور التلقي من السلب إلى الإيجاب عن طريق تعدد القراءة، الذي يعني مراحل إبداع النص، وربما اتصل هذا بما كان يدعي التنقيح، بمعنى أن للنص حواشي، وأصداء لا تهدأ، وأنها لتبحث دائما عن وعي جديد متجدد.

وللتدليل على مدى توجه درويش إلى أعمال الوعي الجمالي الفني في إدراك علاقات الأشياء نذكر تحول صورة القمر في رؤياه فبعد أن كان لا يراها إلا سوادا قاتما لا يوحي بأية جمالية أو امتاع، أضحى يرى صورته في شيء من الامتاع والمؤانسة (وحتى القمر عزيز على هنا../ صار أحلى وأكبر) وهي إشارات: (حتى، هنا، صار) تدل على الصيرورة والتحول، إذن فمن مزية التنويع في التجارب الحياتية أن تكون دافعا يثير إعادة تقييم الأشياء، لأن الصورة ذات القيمة الثابتة ليست من الشعرية في شيء، (فخلال الذبذبة يتغير المعنى في خواصه

== وكذا د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص:381، حين تكلم على الدلالة الأدبية أو الوظيفة الشعرية فقال (ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري أن يفقد معناه في نفس اللحظة التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي القاريء).

الحميمة)[1] لقد كانت كتابات درويش الأولى بمثابة التدرب على الفنية الشعرية التي تحدد تعامله مع مجريات الواقع، فليس غناه كفيلا بضمان نجاح الموقف الشعري، تبعا لذلك فقد أشار كمال أبو ديب إلى أن الشعرية (خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لسبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سيمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر ودون أن يكون شعريا)[2]، بمعنى أن الشعرية ليست وليدة الموضوع بقدر ما هي نتيجة لطرائق التأليف والتوقيع، فالأفكار تتبدل قيمها الجمالية بحسب طبائع انتظامها. وهو الشيء الذي كان يعوز درويش في بدايته الشعرية، في حين دلت كتابات عز الدين المناصرة على توافرها، فبالرغم من تمحور الصوت الشعري حول ضمير (أنت/الأرض العشيقة) إلا أنه كان أكثر حرية في التقاط عناصر الواقع الفلسطيني، الذي كانت دلالاته النضالية فارضة أبعدها الفكرية على النص الشعري، ذلك ما حملته مجموعة (يا عنب الخليل)[3]، فالشاعر يبدو في إعراضه عن مباشرة الموضوع الوطني منقطع الانتماء إلى الهم الفلسطيني، ولكن المتدبر للحس الغنائي المتشعب في ثنايا الخطاب يكتشف أن العام مرتبط عميق الارتباط بالخاص المعاني، وعند ذلك تفرض سيرة الشاعر علينا حضورها الدلالي لترتبط القصيدة بفن السيرة أو كتابة القصة والرواية، أي أن النص يستعين بالمعطيات اللا مكتوبة في رسم فضاءات دلالاته.

لقد تم الانتقال من الوحدة الموضوعية التي افترضتها الرؤية النقدية الكلاسيكية إلى الوحدة الشعورية المتجانسة التشطي، بالتالي تغذو الذات مشكاة يرى خلالها العالم الخارجي الذي يلتقطه البصر، فالنسق البصري لا يقوى على بناء النص ونسج دلالاته، وإنما يصرف ذلك الملاحظ إلى عناية الحس ورهافة الانفعال. لم تعد مبررات الربط الموضوعي لدلالات الخطاب ذات قيمة جمالية لأن في

---

[1] د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص:381.

[2] في الشعرية، ص: 14.

[3] ينظر: ديوان عز الدين المناصرة، ص:6.

انتظام المعطيات إخلالا بإمكانية ترك النص مفتوحا على الإضافات الإبداعية لو كان للشعّر الفلسطيني أن يختار بين مبدأ المعارضة أو المقاومة لدخول الشعرية الحقة الصادقة التي ستجد لها كل عوامل النمو والتطور لاختار مبدأ المقاومة، لذلك كان فهم الدكتور غالي شكري خاطئا حين فهم دلالة شعر الفلسطينيين في الأرض المحتلة على أنها تختار مبدأ المعارضة عن المقاومة،[*] ومن أن لها أن تذهب هذا المذهب وهي حتى لو فكرت وانتوت فيه مسلكا لما وصفت بغير الخيانة، لأن ذلك الفهم هو الذي قاد الملاحظين إلى إثارة زوبعة الاحتفال تحت العلم الإسرائيلي في عيد الشبيبة المناهضة للإمبريالية في ضوفيا[1]، وخاصة وأن الخطأ في الشعر يسري سريان النار في الهشيم نظرا لقيمة تداوله بين الناس. وحتى وإن كان درويش آنذاك غائم الرؤية والموقف مما ارتسم أثره على إبداعه فلقد سرعان ما أكد خطه الثوري الرافض الذي سيكفل له التوحد عبر الرؤية الشعرية الثورية التي تبناها رواد الحداثة من الشعراء من أمثال السياب والبياتي وأدونيس وغيرهم.لأن مبدأ الثورة/ الرفض هذا كان في منشئه جامعا بين المدلولين الإيديولوجي (الفكري) والفني بمافية (اللغة والوزن، والتشكيل).

لذلك يكتسي التدرج في انضاج الرؤية اكتساب مبدأ التحول التجريبي الذي ينافي كل دلالات الثبات الذي كثيرا ما دل عليها المبدأ الكلاسيكي في جانبه النقدي على الأقل.

إذن فلقد كانت كيفية التعامل مع الواقع الفلسطيني على التحريضي والجمالي الهم الشاغل بالنسبة لربط بنية الخطاب الشعري بالمؤثرات الخارجية في فترة الانتقال من الرؤية الكلاسيكية إلى الرؤية الحداثية بالنسبة لشعر درويش، ويبدو أن

---

[*] ينظر د. ك غالي شكري: أدب المقاومة، ص: 391.

[1] ينظر: رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 220، وقعت الحادثة صائفة 1968 بصوفيا.

عامل الالتزام الفكري (الحزبي)، والانخراط في كتابة القصيدة المناسبة (الحدث) يعملان على تحقيق الخطاب الممتلك لخصوصية المعجم الشعري، هذا المعجم الذي كان في فترة ما من فترات التحديث الشعري غاية تبتغي ومزية ترتقى لاستباق الجمالية الشعرية، كما أضحى فيما بعد عند نزار قباني، وعبد الوهاب البياتي[1]، ومظفر النواب وغيرهم.

وبدت الإرهاصات التغييرية في شعر درويش منطلقة من محاولة التوحد بالهم القومي، فهو بوصفه شاعرا لا يرى في ما يعانيه فرقا بينه وبين أي شاعر عربي آخر:

الشاّعر العربـــي محـــــروم

دم الصحّراء يغلي في نشيده

....

الشاّعر العربــبي محــروم

تعـــــود أن يمـــوت بسيـــف صمتـــه

ألقى على عينيه كل السر/ قال: غدا ستفهمها عيوني/

وأنا تركت لك الكلام على عيونــــــي/

لكـــــن أظنـــــك ما فهمـــــت[2]

يرسم الخطاب مجمل العوائق الخارجية السياسية التي تقف عائقا أمام الشاعر العربي في كل قطر دون تحديد، الشيء الذي يقفه دون تطوير أدواته الفنية الجمالية فحتى وإن كان القمع السياسي ساعد دائما على تطور البيان حين ألجأ الشعراء إلى

---

[1] تكتسي معجمية نزار خصوصيتها من نهجه شعر الغزل المختص بالتقاط خصوصيات الحس الأنثوي، كما تستقي معجمية البياتي ذلك من انصرافه إلى الرؤية الصوفية الأدبية، أما في شعر مظفر النــواب فاشتهرت بهجائيتها الفاضحة، وربما خالطه في ذلك معين بسيسو في شيء من الاعتدال والاختصاص بالهم الفلسطيني.

[2] محمود درويش: الديوان، ج: 1، ص: 82.

ارتياد الأبنية اللغوية الأسلوبية التي تحمل الدلالة في شكل إيحائي يخفى استجلاءه على الرقابة فقد حرمهم (القمع) من مباشرة الواقع والتقاط همومه، وغالبا ما كان التشديد واقعا على شخص الشاعر لا إبداعه.

والموضوع الشعري في فترة الانتقال من المرحلة الرومانسية الأولى الممزوجة بالبنية الفنية الكلاسيكية المعتمدة الوضوح والمباشرة الهجائية، انشغل بالمضمون الثقافي النقدي الذي يحاول رصد حال المعاناة الشعرية الحياتية التي تلاقي الشاعر الفلسطيني في الأرض المحتلة، وكأن هذا التوجه الشعري يحاول أن يملأ فراغ الثقافة النقدية الأدبية التي كانت تسود الحركة الشعرية العربية في فلسطين المحتلة في وقت اقتصر فيه نقد الحداثة على الرؤية القطرية الوطنية أو قومية البارزة دون عبء بما ينجز تحت عسرة الظروف العربية الأخرى[1]، لقد كان الخطاب الشعري الفلسطيني في حاجة إلى مثل هذا التوجه من أجل استكمال المشروع الحداثي في وقت ندر فيه النقاد الفلسطينيون. فحتى وإن كانت قد برزت ظاهرة تضمين القصيدة الثقافية النقدية في حركة الحداثة الشعرية من منطلق تثويري تغييري فإنها في الشعر الفلسطيني تأخذ خصوصية حضورها من خصوصية الظرف الفلسطيني كما كان هذا التوجه الثقافي في مضمون القصيدة عند درويش بمثابة المؤشر على بداية التحول من الحس الرومانسي إلى الحس الثوري الاشتراكي الذي يتبنى مبدأ رفض الواقع بتجاوزه إلى الأفضل.

---

[1] في هذا المنظور نذكر كتابة د. عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والفكرية) حين انصب بحثه على الروح العصرية على غرار ما ألفنا في الرؤية المصرية الضيقة الأفق التي ترمي بذكرها العربي خاصة المصري، فهي تعطي الإمارة لنفسها في وقت كانت الأقطار العربية تحت نير الاحتلالات، فقد اهتمت بتعزيز هيمنتها أكثر من مساعدتها للمحاولات العربية الأخرى في أحلك الظروف.أما غالب شكري في كتابه: (أدب المقاومة) أو كتاب (شعرنا العربي إلى أين) فقد اهتم بتناول ما وافق المسطرة الإيديولوجية العامة.

فبعد أن كان سعي درويش منصبا على استجماع المقومات الموضوعية للظرف الفلسطيني بغية التأسيس لثقافة الرمز الوطني، والتي أنجزت دلالة (العصافير والخيمة[1] والزيتون والسجن والميلاد، والموت والتكاثر) إذ شرع الشاعر في الخروج من دائرة رمزيتها الآسرة المفيدة إلى عمومية الرؤية الشعرية بسعيها إلى تأسيس المعجم الفني لشعر المقاومة الذي بدون شك سيضحي بالخصوصيات من أجل العموميات، لتصبح القصيدة أشبه بالجوق والنشيد عوض الصوت الغنائي الفردي الإبداعي.

لقد نهضت القصيدة الحرة المنتمية إلى كلاسيكية الحداثة في شعر درويش على نمطية التسطير الشعري محافظة على الإنجاز السياب. فالسطر لايبيت (من البيت) ولا يدور فيتعدى القياس التفعيلي المعقول، وهو في ذلك لا يجد سندا بنائيا كالجملة النحوية التي تضمن مقاييس الدلالة المعقولة بعيدا عن أي مغامرة تشكيلية، فعلى مدى كل شعر ما قبل المرحلة السرحانية تجد السطر الشعري يتخذ البنية التالية:

التفعيلة ×1×2×3×4 (مع ضرورة المحافظة على فارق البياض الذي يدل على تمام التّسطير الشعريّ) وهذه البنية تساعد أكثر على إقامة التفكير والتصوير بدل التأمل والانطباع اللذين يتطلبان الامتداد التسطيري إلى درجة التدوير الشعري لقد غلب طابع التشكي والملاحظة الخارجية على أشعار ما بعد المرحلة الرومانسية فكان الشاعر يحاول توظيف الالتاث، والرمز، والصورة البصرية دون اعطائها البعد الجمالي الشعري فكان ذلك شبيها بكتابة المذكرات اليومية التي تحاول القبض على عناصر الحياة.

---

[1] لقد ارتبط مصطلح (العصافير) بمعجمية الشعر الفلسطيني في فترته الأولى بدءا من مجموعة درويش الشعرية (عصافير بلا أجنحة)، ومجموعة (العصافير تموت في الجليل) ج1، ص: 393.

لقد سعى درويش كثيرا إلى إبراز الروح الثورية التغييرية التي تتيح له فرصة مخاطبة الحركة الشعرية من منطلق الثوري المناضل الذي يطلب الريادة فهو في مجال تغيير القصيدة العربية يقول:

سألم ّجثتّـــك الشهّيـــــــتـــدة

وأذيبهـــــــا بالملـــــح والكبريت..

ثم أعبّها../ كالشـــــاي../ كالخمـــرة الرديئة(*)

كالقصيدة/ في سوق شعر خائب/ وأقول للشعراء:

يا شعراء أمتنا المجيدة أنا قاتل القمر الذي/ كنتم عبيده/[1]

لاشك في أن قتل القمر يرمز إلى إخراج الشعرية العربية من رخاوة الرومانسية إلى مستوى مسؤولية الموقف النضالي الذي يفترض أن تقفه الثقافة العربية آنذاك فتوقيع لغة الشعر بهذه النبرة الصدامية طارئ يرغي لا يهادن ولا يلاين. وأن هذا التغيير سيجد بدايته على يد درويش المشحون بمشروع التغيير (أنا قاتل). دون أن تغيب عنا ما في ذكر الأنا من هوية الفروسية والاعتداد التي قد يكون درويش استقاها من الشعر المتنبي الطامح، هنا يختلط الجمالي بالنضالي، والفنّي بالقتالي المشروع بغية استرجاع الهوية الفلسطينية.

ولما كانت الحداثة تحاول التركيز على بعض التوجهات الفكرية على غرار مقاربة نظام عمود الشعر عند القدماء، سنعرض لهذه العادات الشعرية الواحدة فأخرى ناظرين إلى مدى استجابة درويش لها.

(*) هناك خروج على السياق الموسيقي ينقل الإيقاع من موسيقى تفعيلة الكامل موسيقى تفعيلة الرجز عند كلمة (كالخمرة الرديئة).

(1) الديوان، ج: 1، ص: 190.

الرؤية الشعرية المعتمدة الحس النضالي الإفريقي:

لقد كان الشاعر محمد الفيتوري أول من نحى هذا المنحى، ورسّخ هذا النهج الفني الفكري في ذات الوقت، وكان ذلك خلال سياق التجريب الحداثي المنتعش بداية هذه الحداثة، في مجموعته الشعرية: (أغاني إفريقيا)، (اذكريني يا إفريقيا)، (عاشق من إفريقيا)[1] ونظرا لمدى تنامي الحس الاشتراكي المتبني للقضايا الإنسانية في العالم بأجمعه فقد غدا هذا الطرح الشعري ذا قيمة جمالية حضورية تؤشر للانتماء الحداثي لكل شاعر كتب في إطاره مما كان يدل على الأقل على حداثة الفكر وخضوريته الجماهيرية، لذلك فقد غلبت هذه المرحلة من الحداثة الشعرية الجانب المضموني على الجانب الفني وربما كان ذلك بدافع تبسيط القصيدة تواضعا للتلقي، ومطابقة لحال بساطة الوعي الشعبي، بناءا على هذا التوجه فقد سعى درويش إلى تجريب هذا المضمون الشعري حتى يضمن للشعرية أحقية التواجد ضمن دائرة الاهتمام الحداثي.

(إفريقيا في رقصنا / طبل.. ونار حافية/......../ أنوم الأفعى / وأرمي نابها في ناحية/ فتلتقي في رقصة جديدة..جديدة/ إفريقيا.. و آسيا)[2].

فالتعاطف مع القارتين الإفريقية و الآسيوية كان يحكم مسار التفكير الشعري في هذه الفترة الإبداعية، الشيء الذي أنتج دلالة شعرية عامة لا خصوصية فيها بقدر ما فيها الوحدة في الموقف الفكري النضالي الثوري الذي يستعين كثيرا بالشعار السياسي، ثم يقول في (أغنيا إلى إفريقيا)[3].

(وبدون ذاكرة ذكرنا كل شيء عن ملامحنا/ ووجهك فوق خارطة الظلال)[4]

---

[1] ينظر: ديوان محمد الفتوري، دار العودة، المجلد:1،، بيروت ط.ت 1979، ص:41، 217، 333.

[2] محمود درويش: الديوان ج:1، ص: 178.

[3] محمود درويش: الديوان، ج: 2، ص:147.

[4] الديوان، ج: 2، ص: 154.

الحداثة من موقف الإيديووجي: تبعا لموقف الطرح الإفريقي فقد تدرج الشاعر لولوج الحداثة عبر رموزها الفكرية الثورية، وقد عزز ذلك انتماء الشاعر في وقت ما إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وذلك ما دفع بسعدي يوسف إلى القول عن فكر شعرية درويش (قصيدة محمود درويش تمتلك شيئا أبعد من الفطنة......أين يبدأ السياسي وأين ينتهي، ثمة بداية ولكن لا نهاية ومحمود يعرف ذلك جيدا شاعر عقلاني بالتأكيد، لقد كانت تربيته الفكرية مرموقة وما تزال...)[1] وهكذا نلاحظ أن للتربية الثقافية دورا حاسما في بلورة الوجهة الجمالية لشعر درويش، وبما أن الواقعية الاشتراكية أثمرت جماليا في النص المنثور أكثر منه في النص الشعري، فقد مارست الوجهة الاجتماعية الايديولوجية ثقلا بارزا على سيرورة تطور النص الشعري الحداثي باعتبارها أول ما تشترط المعجم الفني المدرسي المشترك بين شعراء الذهب الملتزم، مما يعرض محاولات الفرادة إلى كثير من الحط والانتقاد وذلك ما جر النص إلى الوقوع في نمطية الرؤية الشعرية التي تغدو فيها الكلمة مطابقة للاصطلاح، والإيقاع تموحدا مع النثر استبعادا لكل مظاهر الاغتراب الفكري في النص الملتزم، وهو ما ينافي جوهر العملية الإبداعية، وعلى الأخص في دائرة الإبداع الشعري ففي سياق ذلك يقول درويش:

(في الحلم، تتسع العيـــــــون السّـــــود
ترتجـــــف السّـــــلاسل..
يستقيـــــل الليـــــــــل..
تنطلـــق القصيـــــــــــدة
بخيالهـــــــــا الأرضـــي،/ يدفعها الخيال إلى الأمام/
بعنـــف أجنحـــــة العقيـــــدة)[2]

---

[1] مجلة الكرمل ع: 23/ 1987، ص:70.

[2] الديوان، ج: 1، ص:441.

فدلالة: (الانطلاق، الخيال الأرضي، الأمام، العنف، العقيدة) ترمي إلى احتضان منهج الواقعية الاشتراكية في الإبداع الشعري، يبدو خلوها من كل توجه تأملي غنائي، معتمدة التسطيح دلالة موضوعية لمقاربة الهم الاجتماعي اليومي. وقد أقر درويش ذلك فيما بعد حين قال:

لغتي صوت خرير الماء/ في نهر الزوّابـــــــع
ومرايا الشمّس والحنطـــــة
في ساحـــــــــة حرب
ربما أخطأت في التعبير أحيانا
ولكن كنت – لا أخجل- رائع[1]

يعزز هذا التوجه الفكري بميل الشاعر إلى التعاطف مع الشعراء التقدميين أمثال لوركا، والثورات في الجزائر وأثيوبيا وكوبا واليمن.

لقد كان ينقص هذه الوجهة جانبها الجمالي الذي يستمد قيمه من قدرة الشاعر على استثمار الأبعاد الغنائية في الصياغة الشعرية لمعطيات الواقع الحياتي، ففي الوظيفة التحويلية تبرز الإمكانات الفنية للشعراء، ولو خلته التجارب من ذلك وقعت موقع حافر فلا يظهر للمبدع فضله، ولا للناظم بين الشعراء عيبه. فدخول الشعري بقوة الاستعداد الفكري لا يكفي صاحبه، بل عليه أن يستثمر الأبعاد الفنية الأخرى من لغة وموسيقى وإيقاع وتصوير وفكر، وغيرها.[2]

ومن أثر العوامل الخارجية في بناء القصيدة في شعر درويش يبرز الحدث النضالي وهو ما درجنا على تسميته (المناسبة)، يتجذر هذا البعد بخصوصيته

---

[1] م.ن، ص:557.

[2] ربما يكون لقيام روح ثقافية معدية لروح التحديث والحداثة شيء من الإصابة نظرا لما أصاب هذا التوده المذهبي من تزمت وعصبية، فقد تبرم كل من الدكتور احسان عباس، وعمر فروخ في كتابه (هذا الشعر الحديث...)، / دار لبنان للطباعة والنشر، تبرما من هذا المذهب في الإبداع الشعري، وكانت نازك الملائكة قد ارتدت مضربة عما أبرزته سابقا من تشجيع لهذا التيار.

الفلسطينية مؤكدا الدور الإعلامي الذي يبقى منوطا بالكتابة الشعرية، غير أن لارتباط القصيدة بالحدث النضالي تبقى ذات تفاوت مرجعي يأخذ بعين الاعتبار قرب الشاعر منه زمكانيا، أي مسافة التأمل إذ تشترط الفاعلية الشعرية عدم انتقال التاثير الخارجي الانفعالي من الرؤية البصرية إلى النص، إذ عليها أن تمر بالتخمر والانصيار في مواد النفس من شعور ولا شعور، وذكريات، فالظاهر أن درويش عندما يكتب في ذكرى الموضوع الفلسطيني يكون أكثر تحكما في أدواته الفنية، قادرا على استثمار أحاسيسه، وكفاءاته الإيقاعية اللغوية، أما حين يقترب من الحدث بمسافة زمكانية لا تسمح باستيعاب أبعاد القضية فإنه يكون أقل إبداعا لذلك كانت قصائد (أزهار الدم)[1] متوافرة على كل الأدوات التسجيلية، إلاما يقربها من جمالية الشعر، والدليل على تغلب الخارجي على الداخلي، أي الحدث على الكتابة هو امتلاء الخطاب بالبياض المنقط الذي يفسر العجز اللغوي حيال ضخامة الواقع:

((......

احصدوهم

.... احصدوهم........))[2]

لا يستطيع الشاعر أن يعطي الصياغة الفنية جمالية الشعرية إلاإذا تم التشبع بالموضوع الشعري الذي سيتشظى، متوحدا بتوترات النفس، صادرا عنها إبداعا آخذا أنساقا تعبيرية خاصة تؤهله للقراءة والإنشاد، لذلك كانت قصيدة الأرض[3] تفرق كثيرا عما ذكرنا بالرغم من اندراج موضوعها في ذكرى الأرض، لقد تفادى الشاعر الوقوع في آلية الملاحظة والتسجيل بسلوكه الطابع الغنائي عن طريق إقامة علاقة عاطفية إنسانية بينه وبين خديجة، والبنات اللواتي يمتن على باب مدرسة ابتدائية، وعندها تغدو التفاصيل أكثر انخراطا في إيقاع الغنائية الآسرة بتفاصيل

---

[1] الديوان، ج1، ص:329.

[2] المرجع السابق: ص:333.

[3] الديوان ج: 2، ص: 513.

جزئياتها (وفي شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها الدموية، خمس بنات على باب مدرسة ابتدائية يقتحمن جنود المظـلات. يسطـع بيت من الشعر أخضر. أخضر... الخ)[1] يبدو لنا أن الشاعر قد تحرر من مقاييس التشكيل اللغوي الخارجي، حين أقام السياق الشعري على بنية التدوير التسطيري، استجابة لعمل التداعي والاسترسال لقد عبر بنيس عن ضرورة مخالفة البنية الواقعية الخارجية الحيادية للشياء بقوله: (فإن الحداثة تشترط تبدل الحساسية الشعرية، من خلال الرؤية للوجود والموجودات، والعلائق بينها...)[2] لأن دقة ملاحظة الشاعر تبرزها الخصوصيات التعبيرية التي يسبغها عليها، والأنساق الإيقاعية التي ينتظمها خلالها.

ودرءا لأي إطالة في هذا المجال النقدي الذي بحثناه تحت ملاحظة استجابة البناء الشعري للعوامل الخارجية نجمل الباقي منها في تجريب الرؤية الصوفية مسلكا جماليا تستوعب فضاءات التأمل والحلم، كما كان لمذهب الحزن الذي وظفه صلاح عبد الصبور حداثة وأبو العلاء المعري تراثا كان له أثر واضح في توقيع الفكر الشعري الحداثي، وأما موضوع المدينة التي اختطه عبد المعطي حجازي مسلكا إبداعيا وجوديا فقد زاحمه الموضوع الواقعي للمدينة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي، الشيء الذي يبقي كل قراءة حجازية لمدينة درويش خارج المقاييس المؤاتية لفهم الشعرية الفلسطيني.

فشتان بين مدينة محتلة تستجدي الخلاص، وبين أخرى غزتها حضارة الإسمنت والسياسة مما غرّب الشاعر عن الطبيعة الرومانسية التي تحفل بها الأجواء والصور الشعرية الريفية. فبالرغم من استنان السياب للحداثة فقد عمد بعده خلف إلى التفريط في المحافظة على تلك السيرورة وصيروا الموقف قالبا جاهزا قام مقام عمودية الشعر، (فهؤلاء الشعراء أخذوا يتحدثون عن قضايا الحرية

---

[1] نفسه، ص: 529.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال، ص: 186.

والسلام والجماهير وبصورة عقلية باردة من ناحية، وبأدوات فنية كليلة من ناحية أخرى، وأغفلوا الحديث عن عواطفهم الذاتية، وكأنهم ليسوا بشرا مثلنا)[1].

علاقة الحداثة الشعرية بالمعجم الفني:

يشبه سعي الشعراء إلى امتلاك وحدة المعجم الفني ما يجنح إليه الفنانون والكتاب من كتابة مذكرات سيرهم الفنية ينقل الدلالة المفردة من الهامش إلى المركز حتى تغدو في مستوى الاصطلاح، وهو ما يزيل عنها كل إمكانية الإشعاع الدلالي، وبالتالي فهو قتل لشعريتها، قد تتكافأ دلاليا مع الأسطورة التي أقبلت الحداثة الشعرية في السابق على الانخراط في ألغازها ودلالاتها الفكرية الإنسانية. فالتكثيف الدلالي المستقطب في وحدة لغوية ما (أسطورة، حادثة، نمط معجمي) يخل بتوازن مواقع الدلالة في الخطاب فتضحى هذه النقطة بمثابة العنان من الخطاب (وإذ تنعزل الكلمة عن الإنسان، تبطل أن تكون وسيلة الإبداع وتفجر لتصير صنع وزخرفة)[2]، وقد رأينا بحث مفردة (الأرض) باعتبارها تشكل قطب اهتمام الشعر الفلسطيني، من ضمنه شعر درويش، لأن قيمتها الجمالية مرت بمراحل معدودة انطلاقا من مقولة سعدي يوسف: (إن محمود درويش لا يتكيء على فلسطين بقدر ما تتكيء فلسطين عليه)[3]، فالشعراء في رأينا يتصيدون المواقف والأحداث في بداية حياتهم الإبداعية بحثا عن قوة الحضور الدلالي الذي تضمن للخطاب حضوريته، وهم ها هنا يتعمدون الأفكار التاريخية العقلية، وللتدليل على تعامل درويش على مع مفردة الأرض نعرض لمواطن حضورها في شعره.[*]

---

[1] حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، (م.ع.د.ن) ط1979/1، ص: 198.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 93.

[3] مجلة كرمل، ع 1987/23، ص: 70.

[*] يعطي النقاد المعاصرون أهمية للتواجد الإبداعي داخل الأرض المحتلة لا خارجها ونعتقد أن ذلك الإحساس لديهم عائد إلى الرغبة في تحويل الكلمة الشعرية إلى فعل مقاوم شبيه تماما بفعل البندقية وهو ما فعله غسان كنفاني في: (الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال)، ونزيه أبو نضال في: (جدل الشعر والثورة) ونسيب نشاوي في: (مدخل إلى مدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر)، فلم ير إلى التجاوب الأخرى خارج الأرض المحتلة، بل لقد اشترط النقاد جودة الشعر الفلسطيني بتواجده ذاك.

سنرى انتقال دلالة الأرض عبر المعطيات الفكرية التالية:

أ- الأرض التي تعني الشيء العادي المشترك بين الخلق وبالتالي فلا الشعرية فلسطينية خاصة به،وإنما يكتفي الشاعر باستخراج الدلالات الرومانسية منها.

ب- الأرض غاية مطلبية تسمو إلى درجة الاستعارة الكبرى، ففي هذا السياق تمتاح دلالتها من المفهوم السياسي الوطني، وبالتالي فلا تتعلق بما يجاورها من الألفاظ بل هذه الأخيرة هي التي تسعى إلى اقتباس حضورها من الوزن الدلالي لقيمة الأرض.

ج- الأرض حال صوفية إبداعية بوصفها إطار الوعي الجديد الذي ينقل الرؤية الشعرية الفلسطينية إلى مواكبة الحداثة الشعرية بلا أدنى تماطل أو تخوف، باكتسابها الأدوات الفنية الجمالية التي تعزز الجانب الجمالي في النص المحدث على غرار (بيروتيات درويش، وكنعانيا ذات المناصرة).

لقد انصرفت القصية الفلسطينية عن تصوير الأرض مكانا عاديا كالذي يعانيه الرومانسي، وقد ساعد على ذلك الحجب ما أحيط به لفظ الأرض من قداسة واحترام ساقه الرعيل الأول من شعراء فلسطين (ابراهيم طوقان، فدوى طوقان، عبد الكريم الكرمي... الخ)، وحتى ما وظفت دلالة المكان على الصورة الرومانسية الامتاعية فإنها لا تخلو من حالين إثنين الأول صرف اللغة عن ذكر مصطلح الأرض بالتكنية عنه، أو إشباعه بالروح الغنائية التي تساعد على شحذ صورة الوطن وترسيمها في الذاكرة لا يظهر إبداع المبدع إلا خلال الوظيفة الثالثة التي تحيل الأرض إلى حال شعرية مكتضة بالمعاناة، والتي قد لا ترتبط بغاية التحرر والثورة بقدر ما تنحو منحى حنينيا جارفا.

يقول درويش:

(القرية الأطلال/ والنّاطور، والأرض واليباب[*]
وجذوع زيتوناتكم../ أعشاش بوم أم غراب))[1]

فالشاعر يكتفي بالملاحظة البصرية الخارجية التي تخلق مسافة أو فجوة في معاناة الظاهرة الشعرية، و قد أكد السياق الإسمي الحيادي ذلك، بهدرئه ورتابته.

فالشاعر لم يتعد الصورة البصرية الخارجية إلى الغايات الجمالية التي تتطلبها الحداثة الشعرية أي باسباغ الدلالات النفسية الفلسفية العاطفية على صورة الأرض الخربة يعسر على الباحث العثور على دلالة مفردة الأرض الحيادية في شعر درويش، نظرا لما مارسه موضوعها من إلحاح وظيفي على الشعراء الفلسطينيين، مما ترتب عليه حرمان الرؤية الشعرية من سلوك حرية البناء الشعري الذي يغني حقل التجريب الشعري لديها، وهو بذلك قرين تحرج الشاعر الفلسطيني من المواقف الشعرية الغزلة، التي يتفاداها صيانة الموقف النضالي من الانهيار الأخلاقي الفكري.

ففي حال هذه تغدو مفردة الأرض كلمة عادية، وهو ما يعني وقوعها مفعولة لافاعلة، لذلك كان صدور الشخصية الشعرية في قصيدة (الحوار الأخير في باريس)[2] لذكري اغتيال عز الدين قلق عن إحساس يهمش دلالة الأرض بالمفهوم الفلسطيني عندما ساءل صديقه:

لأن الرفاق يمرون كالساقية
قلت: كلا أينتحر المرء من أجل جميزة هامدة

(*) نشير في هذين الموقفين إلى ملاحظتين:1- (تأثر درويش كغيره بقصيدة الأرض اليباب أو خراب لاليليوت)، 2: (نظن إضافة الواو خطأ مطبعي لأنه يشذ إيقاعا وفكرة).

(1) محمود درويش: الديوان،ج: 1، ص: 99.

(2) محمود درويش: مختارات شعرية، ص: 143.

قال: كلاّ

أ أدركـــــت أنا نمـــــرّ على الأرض ظـــــلاّ

وجسمــــــك ليس نحـــــاسا ليحمـــــل هذا الزّمان[1]

فانصباب الدلالة على غير لفظها (الأرض) دال على حيادتها، وخلوها من الخصوصية الفلسطينية، لذلك تعزز معناها بالرتبة النحوية: (الظرفية الجار والمجرور) الذي لا يزيد على إمكانية حمل دلالة الإسناد (نحن نمر). إذن فلا حرية إبداعية كالتي تستوي فيها الكلمات في مرجعيتها الاجتمال حتى يسمح للفظة التعايش مع الأخريات في مجال اللاشعور حيث يتم استدعاؤها وظيفيا وجماليا لا عن طريق العقل (الإيديولوجي)، بل عن طريق التجاوب الإيقاعي الانفعالي مع سيرورة انتشار شفرات الدلالة الشعرية وفي هذا قد نوافق إيليا حاوي حين يقول أن (بعضها يتأثر بالانفعال والخيال، والبعض الآخر يتأثر ويقع تحت وطأة العالم الخارجي، والمنطقي))[2]، غير أن ذات الشاعر وهي تواقع بين الداخلي والخارجي تعمل على محو المعاني المعهودة حتى يتسنى لها رسم الخصوصيات الجمالية لشعريتها. فمثلما قلنا بتواقع النثري مع الشعري، فإن الوصفي العياني لمشاهد يقوم بذات الدور حين يتناوب مع الباطني التأملي لإنشاء ثنائية الغموض، والوضوح.

غير أن الخروج من تناول دلالة الأرض بالصفة الحيادية لم يتأخر عن اكتساح النص الشعري الفلسطيني وربما بشيء من الروح الإعلامية الخطابية التي تعمل على محور المناداة بالحق، وتأكيد رسوخ الهوية الفلسطينية، الشيء الذي عبرعنه درويش بقوله: (ثم تفطن في وقت لاحق أيضا إلى أن جانبا من جوانب صراعك معهم هو التنافس الوجداني على حب هذا التراب، وليس الدعوى الذهنية فقط...))[3]، وهو ما تطلب الانتقال من الدلالة العامة الحيادية للأرض إلى الدلالة

---

[1] نفسه، ص:147.

[2] إيليا حاوي: خليل حاوي، في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة بيروت ط: 1/ 1983، ص: 46.

[3] محمود درويش: يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية دار العودة بيروت، ط: 1978/2، ص: 134.

المركزية (الاصطلاحية) التي ترقى إلى مستوى الاستعارة الكبرى التي تسيطر بثقلها الدلالي على السياق اللغوي، حتى تغدو كل إشارة مصبوغة بهمها المقتضي في طموح الفلسطيني إلى استعادة الأرض الفلسطينية.

في هذا المستوى الدلالي لمفردة الأرض تنحو القصيدة منحى تفسيري يحشذ لفظ بالإشارة (هذه الأرض، هناك، هنا.. إلخ) وهو ما يترجم إلحاح الشاعر على التواصل الروحي بها وسنورد مواقف شعرية تجلي قيمة الأرض وتسبغ عليها تراكيب لغوية تتضافر كلها من أجل تشعير هذه الرغبة.

((لايســــأل الذاهّبـــون إلى العمـــــر عن عمرهم

يســـألون عن الأرض: هل نهضــــت

طفلــتي الأرض هـــل عرفـــوك لكي يذبــحوك))[1]

يبرز الموقع الإسنادي للفظة الأرض قيمتها الدلالية فهي هنا عنصر فاعل فعال بكونه حالا محل العمر، فهي بذلك تغدو كل شيء بالنسبة للفلسطيين، ولا غرابة في ذلك باعتبار المكان ظرفا شرطيا لاحتمال ظرفية الفعل الحياتي، والزمان.

كانت الأرض في هذه الغاية مقرونة بفكرة العودة والاسترجاع. فهي عنوان على الهوية كما لا يتصورها الشاعر حاملة لأي فعل حياتي آخر قد يؤجل الرغبة الملحة في الحرية والاستقلال، وبين الرغبة وانتفائها عن طريق تعذر الحلين العسكري والسياسي، يجد الشاعر حالا أقرب إلى العذرية الشعرية التي تصارع الهمين السعي إلى تحقيق الحال ووقوف الموانع الخارجية دون ذلك.

وهكذا غلبت الدلالة العامة المستقاة من الهم الفلسطيني الشامل على الدلالة الشعرية المتولدة عن رتبة الكلمة في السياق الأسلوبي، فمن شدة سيطرة الدلالة الوطنية على (الأرض) صارت على المقاطع الشعرية دالة عليها مهما حاولت

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج: 1، ص:539.

الجمل الشعرية تغييب ذلك بالتنويعات الإسنادية. بل أن ذلك ليمتد إلى القصائد التي لم يلفظ فيها إسم الأرض. وبقياس مستويات الدلالة كما صنفها جان كوهين فإن معنى ذلك سيطرة مناخ دلالي واحد على المستوى الثاني مستوى الاستبدال[1]، لذلك أدراك درويش أنه لا يمكن تحقيق حداثة شعرية فلسطينية إلا بالحد من السيطرة هذا الربط المباشر بين القصيدة والقضية. هذا الابتعاد الذي سيكفل له المسافة الكافية لتأمل الموضوع الشعري، برؤية تستمد نوازعها الفنية من الرصيد الشعوري الذي تقف عليه الذات الشاعرة. كما تسمح بإجالة الرأي واستثمار ألوان التصوير الفني. فالشاعر في تسيير بنية الخطاب الشعري يعطي لكل (عبارة ولكل استعارة وتشخيص مايبررها من العاطفة سواء أكانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أم عاطفة الشخصية التي يرسمها)[2] وبموجب ذلك يتسنى له السيطرة على دفعات التموج العاطفي الانفعالي التي تتطلب من الشاعر المحافظة على العاملين الداخلي والخارجي من حيث اسهامهما في إثراء النشاط الفني الجمالي في الخطاب الشعري وفي هذه الحال يغدو الشاعر متحكما في الحدث الخارجي لا العكس.

وشعورا من درويش بضرورة نقل التجربة من الخارج إلى الداخل بالانتقال بالتجربة الحداثية من العمومية إلى الخصوصية، ومن الموضوعية إلى الجمالية خطا خطوات فنية تنويعية صيرت موضوع الأرض لديه حالا شعرية تستقي من الغنائية (السيرة) دقائق شعورية، وخصوصيا إيقاعية، اتخذت من الأدوات الفنية (اللغة، السياق الأسلوبي الموسيقي، الإيقاع، الصورة الشعرية) مرجعية دلالية كافية للاسعاضة عن الدلالة الصريحة (الإعلامية) لكي تصير لغة إشارة، وحركة مسرح تعبر بالمشهد للمعجم الشعري، وبذلك يدرج مراتب الحداثة في أطوارها الإبداعية

---

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي، ومحمد العربي، ص:110، في هذا المجال قال جان كوهين بأن الدلالة تتوزعها مستويان الأول سياقي والثاني استبدالي.

[2] د.عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع-عمان، د.ط،1983، ص:82.

التجريبية التي ستضمن له القيام صوتا شعريا يضاهي المدرسة الأدونيسية بـأثيره في الأجيال الشعرية العربية كافة.

إذن فالانتقال بدلالة الأرض من المستوى الذهني (السياسي) إلى المستوى الشعوري أوجد تجاويا فنيا هائلا في شعرية درويش، مما جعل تلك الفترة متزامنة مع المرحلة الانطباعية (الجمالية) التي تقدس التركيب الشعري الجديد الأجد، فبعد أن كانت الدلالة مصطلحا سياسيا يشد الانتباه في التقصيد أكثر ما تسترعيه الأدوات الفنية الأخرى، حيث كان يكسر كل إشعاع دلالي تحاول أن تتجزه البنيات الأخرى، أضحى حسا شعرية محرضة على سلوك الغنائية بعدا تعبيريا، تاركا لعواطف الشاعر حرية التشكل والانتظام، وبذلك فقد تم كسر محدودية الدائرة الدلالية (المعجمية) في شعرية درويش حيث أصبح في استطاعته مقاربة الغزلي أكثر من الفترات السابقة دون تخوف من قذف القاذفين، أو عتاب المسؤولين. بعد كل ذلك أصبحت القصيدة إشارات عشقية صوفية لا كصوفية المنهزم من شعراء الحداثة، بل أداة تطوير لكلاسيكية الحداثة التي راوح عندها الجيل الشعري بعد ذهاب السياب، وأول ما بدا هذا التوجه الجمالي كان في قصيدة (قصيدة الأرض)[1]، التي تحرك الشاعر داخلها قضية وحالا ذات فضاء شعري جذاب لا مفردة لغوية، أو سياسية نضالية على عهد ما كان، لم تعد الدلالة الشعرية واردة من سيطرة السياسي بل غدت ممزوجة بالشعرية لا تفرق بين مادتها وذات الشاعر الذي لا يقوى على رؤية شعرية حداثية دون معانقة الموضوع الشعري حد الامتزاج، عندها تغيب التفاصيل الخارجية لتترك المجال لفاعلية العاطفة الحاسفة في تنشيط السياق الشعري. فنهل درويش من الزمن الحكائي، ومن التحقيق الصحافي الغمطي للحروب، ومن فن كتابة السيرة، وجمالية النشيد لكي تنحرف دلالة الأرض إلى مفهوم البلاد، وخديجة المعشوقة، والبنات اللواتي يمتن على باب مدرسة ابتدائية.

---

[1] ينظر: الديوان، ج: 2، ص: 543.

وللدلالة على القيمة التشعيرية التي خاضها درويش في سبيل الإقلاع عن المباشرة الشعرية نجمل التفاصيل التالية:

تفريع دلالة الإشارة إلى أرض فلسطين فهي: (وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس))[1]، إنها لغة تبالغ في الدلالة عن طريق نزوعها إلى الرعونة والهتك، حيث لا استثناء في استدعاء القاموس الباني للخطاب الشعري، لأن الغنائية ذات بنية خيطية جارفة لا استقطاع فيها ولا تكنية، مادام لاعيب هناك مثل عيب ضياع الأرض، وإضاعة الفلسطيني.

كما تبلور الوعي الشعري الجديد في البحث عن مصدر الفاعلية في الأشياء، بتحميص حركيتها، لذلك فالأرض تضحىشخصية شعرية قائلة: (في شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض أسرارها الدموية...)[2] فبالرغم من كون الشاعر قد استثمر أحداث مذبحة كفر قاسم شعريا في سابق تجاربه إل أأنه ها هنا قد باعد بين الدلالة المباشرة، والدلالة الشعرية، والفعل يأتي من صميم الأشياء (فآذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض، وميلاد البنفسج ناتج عن رقصة الفتيات)[3]، هذا التحول في اكتناه حركية الأشياء دعاه النقاد بصفة الحلولية في الأشياء[4]، بانتفاء العلاقة السببية بين الظاهرة الشعرية والموضوع المعانى، نحت القصيدة الدرويشية منحى تجديديا يبقي على الشرط الموسيقي الإيقاعي، وعلى الشرط الدلالي اللامباشر، مع التنويع المستمر في البنية الشعرية على كل المستويات التركيبية، وعندها لم تعد الحداثة المشترطة للتفعيلة أو الصورة الشعرية أو نغمة القافية وعندما صارت تبحث عن الكون الشعري التجدد عبر الصوت اللغوي، فالمعجم الشعري، فالجملة

---

(1) الديوان، ج: 2، ص: 524.

(2) نفسه، ص: 515.

(3) استثمرت الدلالة الشعرية عن طريق نثرها.

(4) ينظر: محمد القاضي: الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب ليبيا، تـونس، د.ط، 1982، ص:131.

الشعرية والجملة النحوية، وغدا التمقطع الشعري حال تقصيد داخلية توقع النص الكلي بتفريمات تقصيدية متضافرة الفضاءات، متكاملة الغنائية.لقد انتفت السيرورة الخيطية، وحلت محلها البنية التدويرية الحلزونية التي تبني حركة الدلالات على مقاييس موضوعية، بقدر ما تسعى إلى شحن النص بالفجائي المدهش عبر الانقطاعات والاستئنافات التوقيعية، وقد عبر إلياس خوري عن هذا بقوله: ((ليست الدلالة ثابتة بل تتبع بنية العمل الأدبي))[1]، فبالرغم من النزوع القصصي التفصيلي الذي يذهب إلى توظيف العبارة الاعتراضية، فإنه يلذ الموقف بما يستدعي من بنيات شعرية توهم بالهامشية:

خديجة

– أين حفيداتك الذاهبات إلى حبهن الجديد؟

– ذهبن ليقطفن بعض الحجارة

قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن[2]

فممازجة الذات الشاعر للموضوع الشعري، أثمر نزوعا لغويا يفاعل بين الدلالات بدون تحفظ كما يبدو من قوله: (الذهاب إلى الحب الجديد، قطف الحجارة، حث الندى خلف الفتيات). والذي شجع على هذا السلوك الجمالي هو طابع الاسترسال، والتداعي الذي أنجزته الغنائية الجموحة، والسرد الانطباعي الذي نقل حديث الأرض إلى حديث الذات الشاعرة. لأن الشاعر هو الأرض، والأرض هي خديجة، وبالتالي فإن الأرض هي الامتداد الروحي الوجودي للذاتين خديجة والشاعر والفلسطيني على العموم. لم تعد الخيطية بقادرة على التقاط السيرورة الجمالية الفنية للخطاب الشعري، وعوضها في ذلك البناء الانكساري الذي يرتكز في أكثر ما يرتكز عليه البنيات الخلافية التي توتر السياق الأسلوبي، وتحل التعبير

---

(1) الذاكرة، المفقودة، دراسات نقدية، ص:228.

(2) الديوان، ج: 2، ص:527.

بالصورة والمشهد محل التعبير بتركيب المفردات، تغيثبا بالوظيفة النحوية التي أسرت الدلالة الشعرية سابقا[1]، فالبنية الشعرية العمومية إذا كانت تختار السياق التعبيري السلس المضمون العواقب فإن في ذلك ارتباطا مباشرا بالبنية الإيقاعية (الضرورة النظمية) المشروطة بالكمية الإيقاعية، التي تعني النظام المغلق المحدود، وقد تحررت القصيدة الحديثة (التفعيلية) من ذلك بانفتاحها على اللانفعالي الآني الارتجالي، تبعا لإيقاعيتها المتفلتة من البنية الموسيقية المفتوحة على حرية التشكيل السطري.أما عندما انزاحت موضوعة الأرض إلى يرادفها ويقاربها من الألفاظ فلم تثبث على دلالة المدينة التي يبدو أن درويش لايحبذ الظاهرة الشعرية بين الجيل الشعري، عندها أقلع عن ذلك، لأن عليه أن يختار بين مدينتين شعرية وأخرى واقعية فلسطينية، فاختار الثانية. وأن مرة قال:

((سأتهم المدينة بالعذوبة والجمال الشائع الموروث))[2] فالظاهر أن الشاعر يصدر في هذا الموقف عن رؤية شعرية رومانسية تأنس إلى الريف عامل الهام شعري، وتنفر من المدينة كونها وسيلة نحجر للمشاعر، ومشاريع اسمنتية تنفي الطبيعة.

نزوع درويش الاستبداعي:

ركز الدكتور عز الذين اسماعيل كثيرا على السمة الدرامية بوصفها بنية شعرية قادرة على استيعاب سعة الطرح الشعري في القصة الجديدة، صابا كل اهتماماته على مدى إغناء تنويع مصادر الحوار في النص الشعري، تدرجا به إلى مقاربة فضاء المسرح[3]، غير أن الخصوصية الشعرية في شعر درويش تكمن حسب زعمنا في سعيه إلى تجنب المشهور من النماذج الشعرية التي مارست

---

[1] أشار إلى ذلك.عبد العزيز المقالح في كتابه (أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل)، ص:125.

[2] الديوان، ج2، ص: 392.

[3] ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 278.

التنميط على الجيل الشعري ما بعد السياب، فبالرغم من احتمال انخراطه في التقاط تجربة اليوت في (الأرض اليباب)[1]. تبعا لتوافق ابين لهمين الاليوتي المنشغل بدمار الحرب العالمية، والدرويشي القلق من جراء احتلال المدينة الفلسطينية، والتي غالبا ما تنوب عنها مدينة القدس باعتبارها رمزا تاريخيا وثقافيا بالنسبة لذاكرة الفلسطينية، كما تخلى درويش عن الانطلاق من الصطلح الفلسطيني، والاستعاضة عنه بمواجع الذات الشاعرة مقاربة لرؤية الشعرية الإنسانية التي لاتعنى بالعناوين وإنما تختار من المظاهر الحياتية ما يشترك في مكابدتها المجتمع الإنساني.

كما يستعين الشاعر على التقاط بشاعة الموقف الحياتي بتصوير أصناف الموت الجماعية لذلك تتطور صورة الموت إلى وعي حياتي عند الفلسطيني، وشكل من أشكال المعرفة مثلما ادعت الشخصية الشعرية في قصيدة (الحوار الأخير في باريس) ذلك:

يرى موته واقفا بيننا فيدخن كي يبعد الموت عنا قليلا

...

يرى موتـــه في النبيذ فيهتف: سيدتي غيري قدحني

...

يلعب الموت، يألفه، ويبايه. يعرفه جيدا** ويعرف كل مزاياه، يشرح أنواعه: طلقة في الجبين فأسقط كالنسر فوق السفوح وقنبلة تحت سيارتي فتطير ذراعي إلى الشرفات وتكسر آنية الزهر أو شاشة التلفزيون قنبل تحت الطاولة أو رصاصة على الظهر أو طلقة تحت حنجرتي هكذا الموت، أبسط مما تظن...الخ[3].

---

[1] ينظر: د.عبد الواحد لؤلؤة: (ت.س.اليوت الأرض اليباب، الشـــاعر والقصـــيدة، المؤسســـة العربيـــة للدراسات والنشر بيروت ط: 1980/1، ص: 143/132.

(**) يدل خروج الشاعر على القاعدة النحوية (تعدية فعل: لعب على غرار الأسلوب الفرنسي، ثم الخروج على السياق الموسيقي (جيدا ويعرف) يدل على انهماك في تتبع سيرورة التداعي، الشيء الذي انعكس على استطالة الجملة الشعرية.

[3] محمود درويش: مختارات شعرية، ص:152.

لهذا فدرويش ألصق ماكيون في بناء الخطاب الشعري بالمعطيات اليومية لمعاناة الذات الفلسطينية المسكونة أبدا بقلق الوجود، لأن غد الفلسطيني مبني على الاحتمال وذلك ما يقوي الإبداع الشعري ويؤاتيه، فالشاعر منفصل تماما عن الزمكانية مما قفز إلى خلدنا ملحظ هام متمثل في تشبع شعرية درويش بقلق إيقاعي لا نشك في كونه جامعا بين المصدرين الشعر والحياة،كأن تلفيه يقول حين يعود تكرار ألفة الشاعر راشد حسين:

(وتذكرنا معا إيقاع الماضي
وموجات السنونو فوق كف تقرع الحائط
والأرض التي نحملها في دمنا كالحشرات
وتذكرن معا إيقاعنا الماضي وموت الأصدقاء))[1]

إذن فوعي جماليات الحداثة الشعرية عندما تكون صادقة لاتتجه إلى استيعاب تلك الفنيات عن طريق التمدرس الشعري، بل تستوحي انسجامها عن طريق الانخراط الحياتي الذي يسمح للشاعر بالامتياح من أتون المعاناة اليومية للشتات الفلسطيني وفائدة ذلك كامنة في كون النزوع الإبداعي ذا بادرة تتخذ من الانطلاق الداخلي ذا خصوصية مكتسبة لكل شروط الفرادة في التجريب الشعري. برزت خصوصية التشكيل الشعري في عدة صور تركيبية نورد منها عكس الصورة بحثا عن إيقاع الفكرة في القصيدة الحديثة:

(لم أغسل دمي من خبز أعدائي)[2] فالدلالة المعجمية (أغسل، دمي، خبز، أعدائي) كفيلة بإتاحة بالفرصة للذاكرة المتقلية لبناء الصورة انطلاقا من الفضاء العام للخطاب الشعري، زيادة على ما في هذا الموقف الشعري من إيقاع إدهاش يغيّب الجوانب التوقيعية الأخرى ويظلها بجماليته وبذلك فقد أضحى الخطاب بمثابة

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج2، ص: 458.
[2] م. س، ص: 478.

التمرين على إثارة الوعي التلقي، فإيقاع الحياة كان ثالث الأسباب التي أدت بخليل حاوي إلى الانتحار، لأنه مارس صفة الموجة الخصوصية، بعد امتلاء الظرف البيروتي بأدوات الحرب والخيانة:

بيروت/ فجرا:

الشّاعـــــر افتضحـــت قصيـــدته تـــماما

وثلاثـــة خانوه:

تمّـــــــوز

وامـــــــرأة

وإيقـــــــاع

فنامـــــــا

لايستطيع الصوّت أن يعلو على الغارات في هذا المدى

لكنّـــه يصغي لموجتـــه الخصوصية

موت وحـــــــرية

يصغي لموتـــه ويفتـــح وقتـــه لجنـــونه[1]

فالتكافل الدلالي الوظيفي بين: (خيانة/ افتضاح القصيدة، طغيان صوت الغارات، الإصغاء إلى تفاقم إيقاع موجة الذات، الجنون) كلها أدوات دلالية تبين عن مدى اختلال التوازن بين الداخي وبين الخارجي على الشاعر، وهو إذ يعجز عن شد التوازن بين الحياة والإبداع فإنما يترك للقصيدة فرصة الإيقاع الشعري من أتون كوا من الذات الشاعرة المسكونة بقلق إيقاع الحياة، لاإيقاع الثقافة الشعرية المتمثل في التعامل مع التفعيلة والمقاطع الصوتية والأصوات، وفي هذه الإشارة ما يؤكد خصوصية الهوية الإبداعية لشعرية درويش ما يؤكد التصاق الخطاب الشعري لديه بالتجربة الحياتية الموقف الشعّري الجنسي: عهدنا أن الشعر يستهوي تصوير

---

[1] مديح الظل العالي، ص: 75.

المواقف العاطفية فهو منذ العهود الأولى مقترن بالعذرية التي تعين الشاعر على إضفاء الطراوة والرخاوة على اللغة. وفي سياق انتقال الخطاب الشعري من الغيبي إلى الواقعي العياني هرع الشعر إلى استقطاع المشهد الدرامي من الحياة اليومية، وفي ذلك يدرج نزوع درويش إلى تصوير الموقف الجنسي تبشيعا للصورة الشعرية، وبحثا عن توقيع الدلالة الشعرية. ففي ذات السياق يقول درويش مرتكزا عن الدلالة الجنسية التحفيزية الاستنهاضية في سياق أسلوب تعريض:

سبايـــــا نحن، نعطيهـــــم بكارتنـــــا

وما شاؤوا

لأنّهـــــم أشدّاء

ونرقـــــد في مضاجـــع أبطـــال طرواده

وداعـــا يا ليـــالي الطهّـــر والأحـــلام[1]

ولعل هذا هو الذي دفع بأدونيس إلى إسباغ صفة (اللاثورية) التي تعني اللاشعرية على الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة، لأنه يركز على الدلالة الأخلاقية[2]، وهي نقطة جوهرية في الاختلاف الرؤيوي بين المذهبين، فأدونيس يطبق منهجا فلسفيا صارما على الإبداع الشعري متمثلا في الرفض والتجاوز والتركيز على الجوهر اللغوي للعملية الشعرية، بينما يهرع درويش إلى الكتابة الشعرية في فضاء أوسع من ذلك، فالحياة لديه مصدر إثارة إبداعية يتدخل فيها البصري والمتأمل والذاكرة، والنثر والنشيد والتجاوز والتنميط الجزئي وما ذلك من أدوات التجريب الجمالي في سبيل تحديث الحداثة الشعرية. وللتليل على الفوضى السائدة الظرف البيروتي يذهب درويش إلى تخليص ذلك في تصوير الموقف الجنسي البشع، المنبني على اختلال في نظام الحياة:

---

[1] محمود دريش: الديوان، ج1، ص: 250.

[2] انظر: زمن الشعر، ص: 105.

بيروت ليلا:

قالت امرأة لجندي قبيح الوجهه:

خذني للركام وفضني

لأصير أحلى[1]

فتمحور الدلالات حول صراع الأضداد، القبيخ والأحلى تستدعي خلط القيم، والإطاحة بنظامها: (الجندي قبيح الوجه/ الركام/ الافتضاض الذي له قيمة شرفية في العقلية العربية من حيث دلالته على السمو الأخلاقي) لكن الشاعر يحشد الظروف الزمنية والوصفية المؤاتية لذلك فيقول بـ:(مؤاتاة الليل لهذه العلمية وتوقيع الدلالة بإشاعة النكرة (امرأة/ جندي) بحثا عن نمذجة الهم البيروتي، وارتقاء بالموقف الشعري إلى الرتبة الإنسانية الشاملة للمجتمع البشري كافة.

تأزم المكان: نظرا لاختلاف وشائج المعايشة الموضوعية لمعطيات الواقع بين ذات شاعرة وأخرى حسب درجات التعلق بالمكان فإنه بدى لنا منحى باشلار موضوعيا في بحثه (جماليات المكان)[2]، فهو بالرغم من القصد الفلسفي الذي توخاه في الاقتراب من موضوعية المكان، بقي مرتبطا بالطروحات الرومانسية دون التفات إلى شاكلة المكان المعاني احتلالا وربما لأن مجتمعه أمن مكرا كالذي لاقاه الفلسطيني، فاكتفى برؤية المكان (الذي ينجدب نحوه الخيال...)[3]، هنا يكمن الفارق الفلسفي الجمالي بين رؤيتي الغالب والمغلوب.

تبدو مرارة الإحساس بافتقاد المكان جلية منذ البواكير الشعرية وإن اتخذت لها سمات دلالية تفرق بين مرجلة وأخرى، بحسب الانعكاسات الفنية على شعرية الشاعر، فهو في مرحلة مبكرة قال:

---

[1] محمود درويش/ مديح الظل، ص: 69.

[2] انظر غانستون باشلار، جمليات المكان، تر: غالب هلسا، كتاب مجلة الأفلام/ بغد د.ط، د.ت، ص.

[3] م.ن، ص:37.

((كل البلاد بلادنا، ونصيبنا منها بريد))[1]

وسبق للسياب أن أحس الإحساس ذاته حين قال:

شيء ترجّح لا يموت ولا يعيش بلا حدود

شيء تفتح جانباه على المقابر والمهود

شيء يقول (هنا الحدود!

هذا لكل اللاجئين، وكل هذا.. لليهود!))[2]

فبحسن صياغة ضمن العبارة الوجيزة الدلالة المستفيظة، بمناوبة بين الرتبة النحوية للوحدتين: (هذا/ كل)، بوضعيتي الابتداء والإضافة.

لم يكن درويش يحس إحساسا عابرا حين قال:

(يخيل لي أن عمري قصير

وأني على الأرض سائح))[3]

فالإحساس بالعرضية تمتد جذوره إلى عرى شعورية بعيدة المنبت مؤداها رؤية قاتمة مستمدة من إحساس الشاعر باستلاب المكان الفلسطيني، فهو لاصلة له بها إلا من خلال السفر إو الحلم أو البريد، هذه الرؤية الانطوائية أملت على الشاعر أدوات لغوية، تصويرية تقوم معادلا موضوعايا لتغييب المكان الفلسطيني، أولاها تغييب الإسم، والاستعاضة عنه بالصفة الحاملة دلالة الإضاعة والضياع:

ذهب العمر هباء وفقدت الجوهري)[4]

وهذا عين الإحساس بعبثية الحياة الذي سيثمر منحى جماليا مؤداه اللا قاعدة ما دامت مخيبة هكذا، أما تركيز درويش على إحياء سيرة الشعر الفلسطيني راشد

---

[1] الديوان، ج.

[2] بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب: الجزء 1، دار العودة بيروت د.ط، 1971، ص: 369.

[3] محمد درويش: الديوان، ج1، ص: 261.

[4] الديوان، ج2، ص:459.

حسين فلأن هذا الأخير كان قد عاب على درويش خروجه من الأرض المحتلة عام اثنتين وسبعين وتسعمائة وألف، لكي يسلك السبيل ذاتها فيما بعد ويموت ميتة الفلسطيني في الشتات محترقا بأشعاره وأشعار غيره من الشعراء الفلسطينيين[1]، لذا يتبين أن الواقع الفلسطيني أقوى و أعمق من بلاغة الحداثة، فكل مشروع شعري يترك داخل الذات الشاعرة فضاءات أخرى واسعة لا تقوى اللغة على التقاطها، ولا تقطيع سلسلة إيقاع تلاحقها إذن (زمن الشعر هو أزمنة تداخل ثقافية، لا وجود لزمن شعري خاص) خلاف الرؤية الشعرية الحداثية عند الشاعرالعربي الآخر الذي يستمدها من الثقافة الشعرية عن طريق الذاكرة والوعي الثقافي، كما هي الحال عند أدونيس، والبياتي.

سيسعى الطرح الشعري انطلاقا من هذا الموقف إلى تغييب المكان لغويا، بالاستعاضة عن ذلك بمعطيات دلالية، ستثمر مواقف شعرية جمالية ممتلكة كل خصوصيات الفرادة الحداثية بين أعلام الجيل الشعري.

(كان يهذي عندما يصحو. ويصحو عندما يبكي ويمشي كخيام في البعيد العربي)[2].

فاجتماع الدلالات: الهذيان، البكاء، الخيام، البعيد العربي، كلها توحي بانبناء السياق على حس نقدي انتقادي خبيء الدلالات الموحية بالضياع، والانقطاع وهي حال لقبها الشاعر بعد أن تم نقل المكان من موقعة ترابية إلى حال نفسية: (والأرض التي نحملها في دمنا كالحشرات)[3]، وهي رؤية شعرية أفادت من خصوصية إيقاع الحياة الفلسطينية في قصيدة: (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف)[4] مكتفيا بالتصوير الخارجي للأرض حين قال:

---

[1] انظر: إلياس خوري/ الذاكرة المفقودة، ص:258.

[2] م.ن، ص: 261.

[3] الديوان ج2، ص: 459.

[4] ينظر: الآثار الكاملة، ج2، ص:581.

(وجه يافا طفل/ هل الشجر الذابل يزهو؟
هل تدخل الأرض في صورة عذراء؟)[1].

لأن (بنية القصيدة لا تعكس المضمون الشعري فحسب، بل إنها تولد فيه، كما أن الشكل يكفّ عن أن يكون رداء الفكرة ليشكل بعدها التعبيري)[2].

فالواقع بثرائه الحركي يثري الرؤية الشعرية، ويملي عليها عناصر التشكيل الشعري، حتى تغدو الأدوات الفنية والمواصفات الجمالية ذات وشيجة قوية بمكونات الدلالة الشعرية في الخطاب الشعري الحداثي، لذلك فالشاعر الذي يصغي إلى العقل والذاكرة لايقوى على شحذ همته الإبداعية كالذي يصغي إلى المعطيات الحياتية، وقد امتلك كل أدوات استثمار ملامحها. فالأول يكون قليل النفس محدود المسيرة الإبداعية في حين يمتد صوت الثاني ويغني كلما نشط زخم الواقع (فللفعالية الفنية دعامة اجتماعية، ودعامة تطبيقية علمية، والمجموعة الضخمة العظمى من الأشياء الضرورية للحياة تحمل فعالية المبدعين، وتكون كلها دعامة وسندا)[3] لذلك تغدو الذاكرة حافظة للمكان بعد انتفائه من الواقع الحياتي:

ولكنهـــــا وطني
من الصعـــــب أن تجدوا فارقا واحدا
بين حقــــل الذرة
وبين تجــــــاعيد كفي
....
لا فوارق بين السماء الذي يسكن الذاكرة
وبين السمـــــاء الذي يسكن الكرمــــلا[4]

---

[1] م.ن، ص: 583.

[2] كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتمــاعي الثقــافي للاتجاهات والبنى الأدبية، الطبعة الشرقية لفرنسا 1978 ص: 53.

[3] هنري لوفافر: علو الجمال، تر: محمد عيتاني، دار الحداثة د.ط، د.ت، ص:83.

[4] الديوان، ج2، ص: 190.

يذهب الشاعر في توكيد هوية المكان باستدعاء اللغة العلمية (كريات دمي)، باعتبارها منطقة لا يصلها الاتلاف.

يمكن أن تغدو الأرض مادية تميز بها الكميات، تعبيرا عن مدى غلائها، في نفسية الفلسطيني:

(كان حقــلا من بطاطــا وذره كــان أسبوعــا مــن الأرض)[1]

وهذا قريب من الرؤية الفلسفية العبيثة التي تشيء الواقع، بعد أن أفرغته من جديته، وتبعا لذلك (تنعكس العلاقة بين الإنسان والأرض في هذه المرحلة، فلا يعود الإنسان ينتمي إلى الأرض، وإنما هي التي تنيمي إليه)[2] وتلك عين مرحلة امتزاج الذات الشاعرة بالموضوع الشعري المعاني، لكي يغيب الخارجي المفكك للبنية الشعرية، وقد كان يعتمد في البلاغة القديمة على أسلوب التشبيه الموازي المقارن بين صور اللأشياء ومعطياتها المقنعة[3].

إذن فالتأزم المكاني أوجد خصوصيات جمالية أعطت لشعرية درويش بعدا جماليا لا يشاركه فيها غيره، وبانعكاس تأزم المكان على إحساس الشاعر، فقد أثمرت هذه العاطفة الصورة الشعرية التي ترسم البيت الفلسطيني خلوا من الضوابط الحياتية بافتقاره إلى الباب، وتعدد نوافذه إفراغا لهيأته من أية صلة بالوظيفة الجمالية للمكان/ البيت.

بيتك اليوم له عش نوافذ

وأنا أبحث عن باب

---

(1) نفسه، ص: 733.

(2) فتيحة محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، د.ط،1987، ص: 110.

(3) ينظر: د. جابر عصفور: الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند الغرب، دار التنوير للطباعة والنشر ط2، 1983، ص: 371.

ولا باب لبيتك

والرياح ازدحمت مثل الصدفات التي تكثر في موسم موتك

وأنا أبحث عن باب، وآه[1]

فالبيت المعدوم النوافذ والباب عرضة للعبث والمشاع، الشيء الذي يعني الضياع وافتقاد الخصوصية الفلسطينية. ومثل هذه الصورة الشعرية لا تخلو من عاطفة رثاء الذات التي تكتسب الغنائية من حال الاغتياض التي تنطوي عليها، فالغنائية بهذه الصفة ليست (نعتا للحدس، وإنما هي مرادف له)[2]، لتقترب الوظيفة الإبداعية الشعرية من خصوصيات السيرة الذاتية التي تمتلك أقوى مبررات التي تستبق الغاية النقدية التنظيرية، باعتبارها عرقلت لزمن طويل المهمة الريادية الكشفية للإبداع الشعري. هذه الخصوصية الرؤيوية هي التي صاغها أفنان قاسم حين قال(والمهم ذكره، عند محمود درويش، هو إيديولوجيا النص، أو ما ندعوه بالرؤية.ففي المحتمل هي لا محتملة تحت معنى لا ظاهرة ولا مباشرة، وفي اللا محتمل هي محتملة تحت معنى ظاهرة وواضحة...)[3] ويتولد تبعا لذلك جو توقيعي فكري يستقي جماليته من انفتاح الفضاء الشعري على المحتمل اللا متوقع، ليشرك ذاكرة التلقي في المساهمة في إعادة إنتاج الخطاب وفق تعدد لحظات القراءة المقاربة لدلالات النص. فالانتظام الترتيبي للوحدات اللغوية المتألبة في سياق معين لا تعني بالضرورة أنها جردت الاستعدادات المعنوية التي ينوي الشاعر قولها، وإنما ثمة تشظ وحموات يستعصي على المستوى اللغوي التقاطها، لأنها واقعة خارج اللفظ والتفكير، والتصوير، يمكن أن تجتمع صنوف الفنون كافة لأدائها، ومع

---

(1) محمد درويش: الديوان، ج:2، ص: 429.

(2) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1980، ص:122.

(3) أفنان القاسم: مسألة الشعر الملحمة، محمود درويش في مديح الظل العالي، دراسة سيسيو-بنيوية، دار عالم الكتب، ط1987/1، ص:39.

ذلك تبقى المعرفة الشعرية شيئا نسبيا يحتم علينا القول بتواجد الغائب الغامض مشتركا في صنع الدلالة حتى وإن تعذر تحديد هويته الظرفية. فالمعنى الشعري حتى وإن حدد بعض الثوابت التعبيرية يطفر من خلالها إلى بنية الخطاب، فإن القصيدة لدى درويش تتخذ طبيعة ممازجة الأشياء عن طريق جرها من الخارج إلى الداخل النفسي الذي به تقوى الشعرية على التشكيل والصياغة، فعن طريق ذلك تفكك الأشياء حتى تقوى على مخالطتها وتميزها ذرة في مدار جاذبيتها حلولا في كنها إذن فلا غرابة أن يتشكل في قصيدة درويش الحوار، والمحادثة، والنجوى وما إليها من طرائف نفسية في خبر الأشياء. فعناصر المسرح التي قال فيها إلياس الخوري في خطاب درويش الشعري تنطلق من هنا[1]، غير أن هذا المسرح يبقى مشدودا إلى الروح الشعرية أكثر من ارتباطه بخشبة تدوير الأصوات المسرحية.

يتخذ التأزم المكان بعدا لغويا تدويريا إغماضيا، يضطلع بمهمة تغييب الدلالة الواضحة للمكان الفلسطيني، وبذلك يكون بمثابة توليد جمالي لمعطى واقعي ساعدت حدة الإحساس لدى درويش على صوغه، فالمجيء يضحي من الأشياء المبهمة حيث يستعين الموقف الشعري بتوظيف التنكير إياه:

لم نأت من بلد إلى هذا البلد
جئنا من الرمان من سريس ذاكرة أتينا
من شظايا فكرة جئنا إلى هذا الزبد
لاتسألونا كم سنمكث بينكم لا تسألونا[*]
أي شيء عن زيارتنا، دعونا
نفرغ السفن البطيئة عن بقية روحنا ومن الجسد[2]

---

[1] ينظر: دراسات في نقد الشعر، ص: 129.

[*] نظام الجملة المحصورة بالعبارة المحصورة (أب أ) طريقة غنائية (المناشدة) متبعة كثيرا في شعر درويش.

[2] محمود درويش: هي أغنية، هي أغنية ص:12، كما نلاحظ انبناء صراع الضمائر نحن/ انتم على دلالة اغتراب النحن، لأن لأنتم يشتكي الازعاج الذي يسببه حضور نحن.

ليس هنا ما يدل على الاغتراب كما دل عليه المجيء من الزمان والذاكرة ومن الفكر وهي دلالات تفاني الحقيقة والواقع، تلائم حاجة الفكرة هذا الاتصاف عندما تؤسس على الذهبي، اللامكاني.

لافتقاد المكان، وانعكاس ذلك نفسيا على الشعرية صلة وطيدة بتغييب البصري الوصفي، والاسغناء عنه باعتماد المسموع لأنه يوافق أصدء هواجس الذات حين تنقل العلم الخارجي إلى قوقعتها:

يمنح الصمت/ العزلة، الذات فرصة استنبط انالنفس، لكي يطغي السمعي بأصدائه على القصيدة التي أضحت قصيدة روح محلق في الدخان(*)، ويعتبر هذا التكيف استجابة ملحة لاكتضاض الظرف البيروتي بفوضى القتل، فهناك (إيقاع الحديد)، (والصمت العالي)، (والانفجار). وليس للذات الشاعرة سوى نفي الظرف البيروتي بالانطواء على الداخل:

وحدنا نصغي إلى رعد الحجارة، هيروشيما(**)
وحدنا نصغي لما في الروح من عبث ومن جدوى(1)

يتبين لنا أن درويش شديد التلاحم مع المعطيات الواقعية، فالقصيدة لديه بمثابة التغطية الصحفية للحدث الحياتي، وهو في كل ذلك لايعبأ ببساطة الصورة الشعرية أو فكر شخصية شعرية ما دام يغلف ذلك باللغة السلسة والإيقاع الجذاب المتركز أساسا على استثمار نظام المقاطع الصوتية تحقيقا لشروط الإنشادية والغنائية التي تكون جمالية حاسمة في تشيير أشعاره.

(*) تنثير للموقف الشعري: (ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان قيامة وقيامة)،/ مديح الظل العالي ص:8.

(**) يتعامل الوزن الشعري مع المفردة الأجنبية بتكييف نظامها الصوتي بما يوافق الضرورة الوزنية، حتى وإن خالف الخط ذلك.

(1) مديح الظل العالي، ص: 58.

وهكذا تشق الحداثة تفريعاتها الجمالية من جديد بعد أن كان يعتقد أن أسطرة الدلالة الشعرية هي الغاية القصوى التي ما بعدها غاية[1]، وبعد البنية الدرامية هي غاية الحداثة، وقد جانبوا الصواب من حيث إيلاء جهودهم للقبض على النموذج الشعري، في حين كان عليهم أن يقرأوا الظاهرة الشعرية بمواصفات أحوال إنتاجها لا غير، فمحاولات حصر التشكيل الشعري لابد من أن ينطلق من محاولة مقاربة البنية الإيقاعية المتصلة اتصالا مباشرا بطرائق الشعراء في التعامل مع الطرح الشعري، حيث يكون أوفرهم قابلية للتنويع والتجريب الحداثي، الذي يرتكز على غنائية الرؤية الشعرية. إلا أن ذلك لايعني مجانبة تعقيل البنية فالشاعر (يجب أن يرفض التداعي اللفظي المكرر القائم في طبيعة اللغة)[2] بمعنى تدخل الوعي في رؤية عوالم الطرح الشعري، فالقول بغيبوبة الوعي أثناء الكتابة تجاوزته الحقيقة الشعرية الحداثية، كما أننا لا نوافق محي الذين صبحي حين تحمس إلى شعر الحقيقة في بحث شعرية معين بسيسو الهجائية، حيث قال (إن مسؤولية الشاعر أو الفنان عموما هي مسؤولية اتجاه الحقيقة بالذات، فهو شاهد محايد اتجاه العصر يروي ما حدث بأمانة، وبأقل الألفاظ توشية أو تزويقا أو تعمية...)[3] فإذا كان معين بسيسو قد اختص بهذا المذهب الفكري العاطفي المنبني على الصرامة والتجريح بإعطاء الصدارة في البنية اللغوية لفعل الأمر القتالي، فإن من الشعراء يتوسل بالهدوء والإيقاع الجمالي الذي ينزع نزوع التأثير على نفسية المتلقي قبل قرع سمعه، وذلك ديدن درويش. فمما شاع في بنية شعريته هو النفور من البنى الشعرية الصريحة التي أضحت مألوفة في شعر الحداثة كالأسطورة والرمز، وهذا الأخير

---

[1] انظر: محمد الأسعد: بحثا عن الحداثة، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، ط1/ 1986، ص:44.

[2] محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول/ محاورة د. خليل حاوي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 1978، ص:66.

[3] محي الدين صبحي: شعر الحقيقة دراسة في نتاج معين بسيسو، دار الطليعة بيروت ط1، 1987، ص:58.

حتى وإن كان لا يستغني عنه في مثل الطرح الشعري الفلسطيني باعتباره بنية ثقافية معرفية تقارب الواقعية الأدبية، والتصريح فإن درويش يكيف ذلك بتوظيف ضمن سياق التعبير اللغوي[1]، فحتى وإن أجرى الشاعر قصائده مجرى الحداثة الشعرية.

المشتركة في بعض الأحيان فإنه يبقى خاصها بالهوية الثقافية التي تعبر بحق عن انشغال الذاكرة الفلسطينية، فهو عوض القول بالرحلة الثامنة للسندباد ترميزا لاستدعاء الحركة التراثية واستغلال طاقتها الرمزية لكي تقوم مقام المعادل الموضوع لوجودية الاحتيار الذي يعانيه الإنسان المعاصرن يتخير الترميز إلى ذلك بالمزمور الحادي والخمسون بعد المائة[2] مع العلم أن المزامير تنتهي بالمزمور الخمسين بعد المائة[3]، وهكذا نتبين أنه حتى في حال ذهاب درويش إلى الاستفادة من البنية الشعرية العربية العامة فإنه لايتوانى في البحث عن الخصوصية الثقافية للمكان الفلسطيني.

فباختفاء الحدود النظرية التي ظلت تحدد إشعار النص، وبثه المتواصل، أضحى في الإمكان تجاوز عقدة التصنيف الزمني أو السياسي، فالكلاسيكية غدا دا وظيفة إيقاعية دلالية حتى وإن شارك الرؤية الحداثية بنية الخطاب الشعري الواحد، وكذا لم يعد التصنيف الفكري الإيديولوجي بقادر على ارضاخ الذات الشاعرة على الارتكان إلى المعجمية الضيقة[4]، ولم يتأت لدرويش هذا التحول الأبعد ممارسة إبداعية تجريبية اقتنع من خلالها أن لا جدوى من الأدب المباشر، حين عبر على ذلك قائلا: (... لقد عودتنا ظروف حياتنا على تقديم الفاعلية على الجمالية، من

---

[1] ينظر: د. صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط.1: 1979، ص159.

[2] الديوان، ج1، ص:457.

[3] ينظر: التوراة، مزامير، (المزمور المائة والخمسون)، ص:936.

[4] يبدو أن درويش قد تطور رؤيويا عن المواقف التي كان يقفها سابقا، فهو الآن يمقت التصنيفات الزائدة مثل (التقديمية والرجعية...إلخ) انظر: مجلة الكرمل ع:23/ 1978،

فرط حاجتنا إلى الفاعلية. ولكن الأدب يقدم فاعليته من حيث عو أدب ذو فاعلية لامن حيث هو فاعلية)[1]، وهي رؤيا شهرية متدرجة عبر التجريب كان قد سلكها درويش منذ الفترة السرحانية، وجذّرها أثناء الملحمة البيروتية حين نظر إلى الظرف الشعري على أنه عليه أن يلتقط الحب والعشق إلى جانب فعل القتل والدمار، وهي رؤية شعرية تقف خارج التصنيف النقدي التنظيري، فيتقلتها ذاك تضمن شروطها الجمالية المتكئة على فن السيرة، ونشيدية الغنائية. وانطلاقا من هذا الموقف تتامس النظرية الشعرية لدى كل من المذهبين الدونيسي، والدرويشي باعتبار الأول يؤكد دائما خلو الغاية الشعرية من الوظيفة الاجتماعية، ليجعل من الشعر ذاته ثورة اجتماعية[2]. فبعد أن كان الشاعر يخجل من رؤية ذاته في القصيدة أضحى ذلك معلما جماليا يتنافس الشعراء في الاقبال عليه[3]، ولم يعن على هذه الرؤية الشعرية الجريئة إلا انصراف الشعراء إلى تمجيد الغنائية.

علاقة إحساس الشاعر بافتقاد المكان بدلالتي النسيان والإغماض في التسيير:

من بين البنيات الشعرية التي يمتاح منها درويش صياغته الجمالية لموضوع تأزم المكان بافتقاده، تركيزه على موضوع النسيان الذي يؤكد حقيقة حاجة الذاكرة للمكان باعتباره عاملا مساعدا على توثيق ظرفية المعرفة، فالإنسان المنقطع عن وطنه يلتهمه الاغتراب حتى وإن كان يعتقد في المجتمع الإنساني الذي لا حدود

---

[1] م.س، ص:7.

[2] ينظر: زمن الشعر، ص: 102، يرى أدونيس أن الشاعر الثوري (يرتبط بتطلعات الإنسان بحركة الكشف، بهاجس التغيير والتجاوز، يرتبط بابتكار المستقبل) م.ن، ص:102.

[3] لقد شاع هذا المذهب عند أدونيس حين قال (أسمائي غرفة مغلقة/ جب غائب/ علي أسير علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسير علي أحمد سعير أسير) الديوان مج2، ص: 192، أما في الشعر الفلسطيني فالباعث عليها هو النزوع إلى كسر العزلة والشتات بين الشعراء الفلسطينيين، فهم عادة يتخذون الخطاب الشعري وسيلة تخاطب، انظر: الأعمال الكاملة لمعين بسيسو، ص:550، وكذا مجموعة هي أغنية لدرويش، ص: 90 حين يخاطب سميح القاسم بمجموع نص القصيدة (لو كان قلبي معك) تبعا للتبادل الخطابي بينهما على صفحات مجلة اليوم السابع.

تحده، ولا فكرة تقيده، فمن شدة ارتباط الشاعر بفكرة المكان الفلسطيني المسلوب أنشأ يبدع البنيات اللغوية و الفكرية التي يمكنها أن تدل على هذه الرغبة الدفينة الحية دون أن يذهب إلى التصريح بها مباشرة أي بما يكفل لها موضوعية الحقيقة، وجمالية الشعرية في آن واحد، فقد عبّر أحمد يوسف داود أحسن تعبير عن هذا المعنى حين قال: (ويتميز الحلم الشعري بحدة تفارقه مع الواقع الشعري وتماثله مع جوهره في آن واحد...)[1]، وربما دل هذا الاتفاق والتعارض في آن واحد على عدم جدوى انشغال النقد الأدبي ببحث تفاصيل الرؤية الشعرية اللاإبداعية التي مهما تظاهرت بالاجتماعية فإنها تبقى قرينة الوظيفة الحرية، فلذلك يلذ الغموض الفني في تركيب الدلالة الشعرية، حتى وإن بدا معينا على الشعراء نهجه، لأنه (الغموض) يعبر بحق عن النواة الأولى المتوارثة حقبيا، وإنسانيا، بل إنه إيقاع مشترك بين اللغات في تشكيل شعرياتها المختلفة.

لم يكن استدعاء درويش لظاهرة النسيان والتناسي عبثا، بل جاء نتيجة استفاضة الحلم على رقعة الواقع وحقيقته، فالشاعر يرتئي مواقف ووجهات نظر، لا يسمح الواقع بتحقيقها تبعا لافتقاد المكان، فكثرة السفر، والترحال التي يعيشها الفلسطيني يعيقه عن التركيز، والتعلق بالمعالم، كما لا يخفى علينا ما أفاده درويش من حس النسيان لكونه لكونه يعمل ضد التنميط، وهو التوجه الذي يوافق الرؤية الحداثية باعتبارها تقوم على التخريب، واستثمار المعيش. وأول بازغة لمولد النسيان كانت أثناء استجواب (سرحان) حين بدا منقطعا عن الواقع لأنه فقد الأرض[2]، إذن فلهذه الوجهة النفسية علائق موضوعية بمناحي شعورية أخرى، مثل توجه الرؤيا إلى استنباط الذات كما يبدو من الموقف التالي:

---

[1] أحمد يوسف كداود: لغة الشعر، منشورات دار الثقافة والإرشاد القومي دمشق د.ط, 1980, ص: 176

[2] ينظر: قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) الديوان ج 2، ص: 180 حين قال: نسيت ثلاث مرات, وهو في الحقيقة تناس لأن سرحان سيصير مصدر معرفة وتوجيه حين يقول لهم آمرا: (قال: اذهبوا/ فذهبنا إلى الأمهات اللواتي تزوجنا أعداءنا.

(اعتقلت نفسي داخل نفسي/ لأن نفسي ليست جاسوسة على نفسي)[1]

وبحسب هذا النزوع التعبيري أن يقوم مقام السعي إلى إغماض الموقف الشعري، لا على غرار المألوف لدى أدونيس وأضرابه، بل نتيجة تقاطع الوعي مع الواقع الفلسطيني المسلوب. لأن العبارة تنحو منحى تدويريا جدليا لا يتوجه إلى إقامة فكرة معينة بقدر ما يسعى تشويش الموقف الشعري (الصورة الشعرية). والتشكيل الشعري، هذا أشبه بالبياض أو الفراغ المنقط لأنه ببنائه اللغوي الإشتقاقي التدويري شبه ما يكون بالبنية اللغوية الصورية التي تولي أهمية لدلالة الصوت اللغوي، لا الواحد اللفظية، فكأن تلاشي المكان الفلسطيني أتبع شعريا بإتلاف العبارة اللغوية الدالة سنجد لذلك تفسيرا شافيا من درويش حين يقول: (أنا شاعر مهروس بخلق معادل لغوي للواقع العربي الذي نعيش فيه. أي انتي أخلق واقعا لغويا،...)[2].

يسلك هذا المسلك لإيجاد توازن بينه وبين الواقع الواقف ضد غبطته، (فلكي لا يبتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمه أن يخلق نفسه بصورة مستمرة، والمراد بخلق نفسه أن يحتوي التجارب التي ترد عليه من الخارج، ويحيلها إلى شيء من جنس ذاته....)[3]، ولن يستطيع المبدع التشبع بهذه الروح المحولة إلا بالارتكاز على الغنائية التي تستوعب كل التجارب الخارجية فتصيرها صدى للذات يمتد التفاف اللغة حول الذات في الشكل الجدلي المفرغ من كل دلالة خارجية، يمتد إلى كثبة التنويع والاشتقاق الذي يتخذ بنية التداعي والهوس الإفراغي الذي يبدو في صورة متخلص من صراع اللغة مع الذات، في سلسلة قلق إيقاعي كثيرا ما يصرح به درويش علانية، كأن يقول:

---

(1) الديوان، ج2, ص: 57 (ملاحظة: هذه المقطوعة ليست موسيقية بل منثورة).

(2) حوار مع الشاعر أجراه مفيد فوزي، مجلة الدوحة ع: 120، ديسمبر 1985، ص: 58.

(3) شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية د.ط، د.ت، ص:99.

((وأراك

وجهـــــي فيـــــك يعـــرفني

ويعرف كـــــــل حبـــــة)[1]

فالبنية الجدلية ل اتسمح بتسيير المعنى، وصفاء الفكرة، ومن هذا الباب يلامس درويش مذهب الغموض في الشعر الحداثي، ولكنه على غير المألوف لدي التجارب الأخرى، فهو هنا لانفسر لغوياء تركيبيا بقدر ما يؤخذ جملة كظاهرة تعبيرية مشترط حضورها بموقف نفسي يؤشر على تأزم هو صميم الرؤية الشعرية، لذا فالغموض هنا ليس صورة شعرية كما هو الحال عند أدونيس وأتباعه، بل جنوح تعبيري ينطوي على رغبة في تفسير الغامض بالغامض، والمفتقد بالمفتقد، ومثل هذه المواقف الشعرية المرتبطة في عمقها بالحاجة الجمالية لا شك في أن امتاعيتها لا تذهب إلى الإغواء السلبي, والاسترخاء الشعوري بقدر ما تنهى دلالتها على التنبيه الذي ينبني على الإثارة المخبأة في الأداة، والاستنباط المعكوس، إذن فالتلذذ بإنشادية الشعر، وبهاء التصوير اللغوي ليس الغاية المبتغاة وإنما سيمتد تأثير الخطاب إلى تأسيس وعي الرفض الذي هو أساس الفعل التغييري، فمن هذا الباب تزيد شعبية شعر درويش، ويهرع المجتمع الإنساني إلى احتضانه. ولن يتأتى للشاعر تحقيق ذلك إذا عانى الحال وألبسها البناء الفني الملائم، فمع توافق الجانبين يتعزز صدى الأثر الإبداعي في نفسية الجماهير، ولو لا ذلك لما وجدت قصيدة (بطاقة هوية) هونيتها الشعبية العارمة، لأن (عمق الفكر وجودة المضمون يفضيان بالضرورة إلى ثراء الخيال الفني وروعة التشكيل الجمالي)[2]، ولن يقوى الشاعر على ذلك إلابتحويل الجماعي إلى الفردي الغنائي، والإنساني إلى المحلي والشاعر في التقاطه للتشكيل الشعري لاشك في أنه يجمع ما بين الغنائية والجنون والغموض

---

[1] الديوان، ج2، ص:125.

[2] د.طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف د.ط، د.ت، ص:42.

الفني الشعري الفني، وهو مذهب يعين الشاعر على الاستراحة من عناء الوضوح الذي يستهلك المواد الشعرية من معجم، وموسيقى، وتصوير، وتفكير.

وقد أتت شهادة سعدي يوسف بجنونية درويش[1]، كما أشار إلى ذلك درويش حين قال:

لايستطيع الصوت أن يعلو على الغارات في هذا المدى
لكنه يصغي لموجته الخصوصية
موت وحرية
يصغي لموجته ويفتح وقته لجنونه[2]

بل إن انتحار خليل حاوي كان نتيجة افتضاح القصيدة:

الشاعر افتضحت قصيدته تماما
بيروت تخرج من قصيدته
وتدخل خوذة المحتل
من يعطيه دهشته[3]

وبافتضاحها ذاك تخرج بيروت من القصيدة، لأنها افتقدت عنصري المفاجأة والإدهاش وبزوالهما تتلاشى جماليات الرؤية الشعرية الحداثية التي تنحو إلى توقيع الواضح بالغامض، والحاضر بالغائب. أما إبداعية الجنون فقد قال عنها أدونيس (فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي. هذا المعنى يعتبر الجنون أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر)[4].

---

[1] انظر: مجلة كرمل ع:23/ 1987 حين يقول عن درويش: (شاعر الجنون) ص:70.

[2] مديح الظل العالي: ص: 76.

[3] م.ن، ص:77.

[4] فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة بيروت، ط1980/1، ص:269.

ومن هذا الباب رأينا حتى النقاد المحافظين يستحبون مذهب الغموض في مجال الإبداع الشعري، ففي رأي الدكتور هاشم ياغي (أن الشعر يزداز جمالا حقا بما يلفه من غلالة أو هالة...)[1]، على أنيبقى الفارق في الداعي إلى الغموض في الشعريتين الأدونيسية والدرويشية وارادا من حيث الطابع الفلسفي لمذهب الأول وواقعية واجتماعية الثاني، مما يقربه أكثر من الجمالية الشعرية التي تحبب هذا الغموض، وتجعله متقبلا.

ومن الدواعي الموضوعية التي ساقت درويش إلى هذا المسلك الجمالي، إحساس الشاعر بانغلاق الواقع المتحل، وقصور الذات الفردية والجمعية عن التزام الفعل النضالي المخلص، فلذلك كان هذا الارتداد النفسي الذي أثمر سلوكا جماليا له من المبررات الواقعية ما يعزز شعريته، بعد أن لم يترك الواقع للشاعر أي منفذ إلى التخلص من الانكسار والهزيمة:

((هذا هو العرس الذي لاينتهـــــــي
في ساحة لاتنتهـــــــــــــي
في ليلة لا تنتهـــــــــــــي[2]

ومما ساعد على إشاعة التدوير والإغماض والضبابية إفلاس الحواس بعد إدراك الفارق الجمالي بين موقف الشهادة، وموقف الزعماء المتكلمين:

آه يا أشيـــــــــاء! كــــوني مبهمـــــــة
لنكــــــون أوضـــــح منـــــــك
أفلست الحـــواس وأصبحت قيدا على أحلامنا
وعلــــى حــــدود القدس[3]

---

[1] د.هاشم ياغي: الشعر الحديث بين النظر والتطبيق/ المؤسسة العربية للدراسات والنشـر، ط1/ 1981، ص:27.

[2] الديوان، ج2، ص:295.

[3] الديوان، ج2، ص:302.

إذن فالغموض مصدره الواقع المتخاذل، لذلك تنعكس الآية ليصير غموض الشاعر ذا بعد رمزي دال. واتسام القصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)[1] بالإشارات الثقافية النقدية الدالة على التحول النقدي الجمالي برهان على استمداد درويش لتدرجه في التجريب الشعري من معطيات الواقع النضالي الاجتماعي المعيش فقد اكتضت هذه القصيدة بمحو الرابط المنطقي بين المسند والمسند إليه في شكل ترميزي ناقم يوحي بأنه يخفي لغة اكتشفت كل شيء، وأن اصطناع الخطاب السياسي يؤكد موقف التخلي الذي هو صميم الموقف العربي. ويستشري هذا المنحى الذي يحاول درويش أن يشرحه شعرا حتى يبرر تحوله من الشاعر الملتزم الثوري ذي الرؤيا الاشتراكية الجماهيرية إلى الموقف الشعري الجمالي المستند إلى التجريب الحداثي بعد الاغتراب الحجري[*].

(لن تفهموني دون معجزة

لأن لغتكم مفهومـــة

إن الوضوح جريمة

وغموض موتاكم هو الحق – الحقيقة)[2]

لذلك تحول مفهوم الكتابة إلى الإصابة بالإبداع، والهاجس الشعري إلى حال من البرق والأمطار والإدمان[**]، في هذه المرحلة غدت القصيدة مرآة لنفسها.

---

[1] انظر الديوان، ج2، ص: 379.

[*] لقد رأى درويش ذات الشاعرالمعذبة في تصوير ماساة موت صديقه (كان ما سوف سيكون) التي تسرد الاغتراب المر الذي عاناه راشد حسين، انظر:الديوان ج2، ص: 445.

[2] م.ن، ص: 145.

[**] في هذه المرحلة انصرفت الرؤية الشعرية عند درويش إلى الانشغال بالطرح الشعري المنصب علـــى توضيح التأسيس النقدي الجمالي الذي سيقبل عليه الشاعر فيما بعد، وكأنه بذلك يؤكد حضور الشـــرط الاجتماعي في شعريته.

كان الفكر النقدي المنظر هو الذي يرسم الخطة الجمالية للشاعر، لكي يضحي النص مرحلة تطبيقية خالية من (التشوف) مكتضا (بالتذكار)[*]، الشيء الذي جعل الظرف الفلسطيني يصرف ذلك عن شعرية درويش.

وفي معرض بحث درويش عن معادلة الذاكرة/ نسيان، هذه المعادلة أثمرت وجهة نقدية في جمالية الطرح الشعري، يورد الشاعر احتمال السؤال النقدي الذي ستواجه به الشعرية فيقول: ستقول طالبة: وما نفع القصيدة؟ شاعر يستخرج الأزهار والبارود من حرفين والعمال مسحقون تحت الزهر والبارود في حربين.

ما نفع القصيدة في الظهيرة والظلال؟ تقول شيء ما وتخطيء:

سوف يقترب النخيل من اجتهادي...)[1]

فالقصيدة تغدو هنا حاملة لصوت والصدى، القصيدة، وتأثيرها في المتلقي، وبهذا كان درويش يحمل وعي المتلقي إلى جانب وعي المبدع، ليس تخوفا من فشل الرؤية الشعرية، بل طبيعة تفكيرية لاتهنأ إلا بالتواصل مع الآخرين، حتى وإن بدت المقطوعة المستشهد بها حاملة لكل دلالات التحول عن الموقف الاشتراكي الذي كان يقفه الشاعر سابقا. وربما وقفت خصوصية درويش في تعامله مع الاستجابة النقدية أمام نفور النقاد من بحث شعريته[**]، كما يؤكد هذا الموقف خصوصية التجربة الجمالية التي تتمتع بها القصيدة، باعتبارها متفلتة من الرصد التنميطي الذي ترتكز عليه الرؤية النقدية التي عادة تحوصل قبل تنظر للظاهرة الشعرية.

---

[*] انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 256.

[1] الديوان، ج2، ص:556.

[**] نرى ذلك في اسقاطه من البحوث التي اختصت بالتنظير للحداثة الشعرية وفي مقدمتها د.عز الدين اسماعيل في (الشعر العربي المعاصر) وكذا تجاهل كمال خير بك لشعرية درويش في: (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر).

ومن مظاهر ارتباط الدلالة الموضوعية (الطرح الشعري) بالبناء الفني والموقف الجمالي الذي يدل على صيرورة التحول في القناعات الرؤيوية كتابة درويش لقصيدة النسيان التي تسبع بكآبة الحزن الوجودي الذي يغرق الصورة الشعرية في غنائية تشاؤمية مفرطة:

آن للشّـــــاعر أن يقتل نفسه

لالشـــــيء، بل لكـــي يقتـــل نفســـه

....

******

مـــن ثلاثـــــــين سنـــــة

يكتب الشعر وينساني. وقعنا عن جميع الأحصنة

ووجدنا الملح في حبة القمح، وهو ينساني. خسرنا الأمكنة

وهو ينساني أنا الآخر فيه[1]

فقـد تضافـر السياقان أسلـوب التغيب الصرفي (هو) المبهم، وتشويش البنية التعبيرية (أنا الآخر فيه) ليدلا على حال الاضطراب النفسي التي تعلم لملمح جمالي هو وليد قناعة فكرية أملاها الواقع الفلسطيني. وإننا نخالف ما ذمته به ريتا عوض انطلاقا من هذه الوجهة الجمالية، حيث ارتأت قصوره في تعزيز وعي الواقع بالوعي الفلسفي الثقافي[2]، فالشاعر حتى وإن جانبه الصواب في بعض مواقفه أو لف رؤياه شيء من الغموض والاضطراب والتناقض[*] ويبقى الامتاع

---

[1] هي أغنية، هي أغنية، ص:75.

[2] ينظر: ريتا عوض: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشـر، ط1، 1979، ص:66.

[*] تنطبق هذه الرؤية النقدية على موقف الشاعر من تنثير الشعر، فبعد أن كتــب (مزاميـر، ج2 ص:9) مناوبا بين المموسق والمنثور عاد إلى ذم ذلك والاضراب عنه في ما بعد الشيء الذي يكسـبه صـفة الحدثة المحافظة على فنيات البناء القصيدة العربية مع بث التحديث على مستوى الرؤية الشعرية فـي الصورة والإيقاع، واللغة، والتفكير الشعري، والتشكيل الملحمي.

الفني مهما تنوعت ظروف الإبداع شرط ضروري، فبانتفائها تنتفي صفة الشعرية[1].

وبعد أن تحتم على الشاعر أن يتوجه بصورته الشعرية إلى تفكيك الذات، فقد لازم ذلك تمحور السياق اللغوي حول الأبعاد المتعلقة بمحاورة الذات ومخاطبتها مثل تركيز أسلوب النداء على المنادى الأقرب، حيث يتوحد المنادي والمنادى كائنين في الذات الواحدة مما يقوي حدة الاغتراب، لأن الشاعر آنئذ يشعر بتمزقها وقيام والموانع الحائلة بين الوعي وذاته الحاملة له، وهي حال أبعد وأخص إيقاعية من الغنائية التي كانت مثار بحث لنا.

(يـــا انتحـــاري المتواصـــل
قف على الناصية الحلم وقاتل)[2]

فكأن الشاعر لا يملك سلطانا على نفسه، فهو يترجاها أن تضرب عن فعل الانقراض فالانشراح الحاصل من جراء فوضى العالم الخارجي يبدو مؤثرا على تصرفات الشاعر- فتبدو كأنها لا إرادية، تتحكم فيها عوالم خفية لها صلة مباشرة بالمعاناة.

واللاإيقاعية دلالية في صوت النداء وأسلوبه أضحى يقع كل موقع من الموقف الشعري المشحون بغنائية الاغتراب:

(يا يدك النبيلة، علمينا كيف نشدو)[3]

فالظاهر أن غرابة تموضع النداء كامنة في باسم معرف بالإضافة مما يجعله حاملا لإيقاع الإدهاش والمفاجأة.

---

[1] ينظر: و فيق خنسة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائـر، ط2/ 1982، ص:11.

[2] الديوان، ج2، ص:460.

[3] م.س، ص:460.

يبدو أن المتلقي يجد متعة في رؤية الشاعر وهو يجزيء ذاته بهذا الشكل المأساوي. وبذلك يتجاوز الشرط النحوي في بنية الخطاب الشعري، لأنه عند اضطراب حال الشاعر تتضبب الرؤية الشعرية، لتنهمك في بناء الغامض من الصورة الشعرية التي تحيل البنية النحوية إلى تعالق صوري، يقع في فلك تذبذب العواطف التي تضحى مقروأة بدلالة رمزية تمتد إلى تحليل نفسية الشاعر، لذا فالسياق الشعري تتناوبه بنيتا العقل والعاطفة وهو بين تينك ينوع في المناخات الدلالية التي تواقع بين العقلي و العاطفي. وحينها تنعدم الفوارق التركيبية ويغدو النص كتلة واحدة دالة متجددة المفاهيم بتعدد القراءات، والرؤى التأويلية. حتى ليصبح مثل المرآة تجد فيه كل ذات ضالتها.

سؤال التية:

عندما تفقد الذات معالمها الزمكانية، يصبح السؤال لديها مطلب اهتداء، لأنه مفتوح على الهوية/ الوجهة، مقابل عناء السفر والتيه الذي يلاحق الفلسطيني في كل مكان يحل به.

في هذه الحال الانقطاع عن المكان غير مهلك للنسل الفلسطيني:

(وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس مياهك.....)[1] لأنه يبدو أن موضوع التكاثر من الأهمية بمكان في جسم الصراع العربي الإسرائيلي، حتى غدا مشكلا هاجس دائم الحضور في الشعرية الفلسطينية، فالتنافس بين الهويتين يمتد إلى المباهاة بذلك.

أما حال مداومة السفر تبدو في توصيف الأشياء بالتسارع، فهناك الصلاة السريعة ((سيدتي الأرض! والقمم اللولبية تبسطها الحيل سجادة للصلاة السريعة))[2].

---

[1] الديوان، ج، 23، ص: 180.

[2] الديوان، ج2، ص:524.

لذلك يبدو الممر مختصرا في السؤالين: (كيف؟ وأين؟)[1]، فالشاعر يبقى يلوب أبدا وراء الأسئلة التي تكيف الوعي في الشكل مشروع معرفة مؤجل، ليس في استطاعة الشاعر تحديده، لأن في تغييبه أثراء للمخيلة الشعرية.

حتى وإن بدأ أسلوب الاستفهام والمساءلة غير قابل لحمل سياق الاسترسال والتداعي الذي في صميم التركيب اللغوي للشعر، فإن السؤال التيه الفلسطيني يبدو في مجموعة (ورد أقل) أكثر، وأغزر غنائية، فدرويش يصور حال معاناة الفلسطيني لكثرة الترحال عبر المطارات، والقطارات حين يقول:

نسافر كالناس، لكننا لانعود إلى أي شيء....
كأن السفر
طريق الغيوم. دفنا احبتنا في ظلال الغيوم وبين
جذوع الشجر
وقلنا لزوجاتنا: لدن مئات السنين لنكمل هذا الرحيل
إلى ساعة من البلاد، ومتر من المستحيل[2]

فالتكاثر هو زاد الترحال الفلسطيني إلى المستحيل، حيث تنمو الدلالة متصاعدة لكي تفرغ من جديتها في آخر المطاف، بل إن إفراغها ذلك يحمل دلالة رمزية عميقة تترجم حال التيه والاغتراب. وبما أن هذا الموقف هو بمثابة تغييب للذات على مستوى الحقيقة/ الواقع، فإنه لا فائدة من إشاعة الوضوح في البنية اللغوية أو الصورة الشعرية، لأن ليس لديها ما تثبت من مزايا الوجود الفلسطيني. وهو ما يحل النص محل المفردة، بإنبناء الطرح على كلية الموقف الشعري لا جزئيته.

---

[1] نفسه، ص:525.

[2] محمود درويش: ورد أقل، ص: 21.

بهذا المنحى الإبداعي الخاص لدرويش تضحى الحداثة الشعرية المدرسية جزءا بسيطا تتعداه البنية التشكيلية إلى مناحي حداثية يتفرد بها النص المبدع، فلا ترى غير التفعيلة شاهدا على القصيدة الحرة في التجربة، وما ذلك بغريب على المغزى الجوهري لظاهرة الإبداع الشعري، لأن الشعر في كل حال لا بد من (أن يخضع الفكر (الطرح الموضوعي) لنسق معرفي تسيطر عليه التجربة الشعرية الخاصة بالشاعر من جهة، والضوابط التي يرفضها الجنس الأدبي الشعري من جهة أخرى، وهكذا فإن الفكر في الشعر يصبح فكرا مبدعا)[1]، فباقتراب الشعرمن الفنون التشكيلية غدا التلاعب باللغة، وطرائق تشكيلها مرادفا للتفكير في النص الشعري، لأن في تلون السياقات اللغوية مطابقات لما يعتمل في نفسية الشاعر، فمن هذا الباب رأينا سيطرة أسلوب التعداد[*] على الخطاب الشعري الفلسطيني على اختلاف مشاربه الفلسفية، لأن الشاعر بعد أن افتقد الفعل القتالي انتقل إلى ملاحظ مسجل لنا يحدث يختزن صور الواقع، لكي تغدو الذاكرة متحفا يحاول تهريب السمات الفلسطينية المهددة بالاتلاف. وللوصول إلى ذلك على الشاعر أن يتجاوز الترتيب النحوي للجملتين النحوية والشعرية، لأن التفكير النحوي يتخذ من التدرج المنطقي طبيعة أسلوبية، في حين يكون الشاعر الفلسطيني إلى أداة فنية أخرى مغايرة تقتحم الواقع وتغتصبه كسبا للمعادل اللغوي الذي قال به درويش، لذلك يكون أسلوب الكلام خارج البنية النحوية طبيعة مسرحية تقرب النص من الواقع وتحيله إلى بنية ثقافية معيشة مشاهدة. (والقوة التراكمية للكلمات تمنح القصيدة نوعا من الذكر الشعري الذي يصعب وضعه بلغة علمية واضحة ومتسقة)[2]، فالإبداع

---

[1] خلدون الشمعة: النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق د. ط/1977، ص:48.

[*] هذا الأسلوب اللغوي التشكيلي مسيطر على كل الشعراء الفلسطينيين (انظر قصيدة حجر مؤاب لعز الدين المناصرة الديوان ص:556) لأن لغة العد تتجاوز الانتظام الفكري النحوي للغة إلى الطابع المسرحي الواقعي.

[2] خلدون الشمعة: النقد والحرية، ص:58/ وقال يوسف اليوسف في كتابه: (المغزل العذري د.م.ج1981 ص: 138/ 139 بأن التراكمية اللفظية لتحريض وجدان المتلقي).

الشعري الحداثي لم يعد متعاملا مع البنيات العامة الدالة على هوية الخطاب، بإسقاط محاور الجنس الأدبي، والمدرسة الفنية الفكرية، ومناسبة القول وهي ثوابت نقدية كانت تشارك الإبداع جانبا هاما من إبداعيته باعتبارها واقعا في دائرة معرفية لن يفسر خارجها، لأن الشعر بانتمائه إلى الفن فعلية (أن يعبر عن الأشياء التي لا تقال)[1]، الشيء الذي لن يجده خارج المعايشة الحقة للموضوع الشعري بنقله إلى حال نفسية تساعد على نحت الأدوات الفنية، والملامح الجمالية المؤاتية له. أما ما ارتأه الدكتور عبد المنعم تليمة من أن (طريق الشاعر إلى أن يكون المبهم واضحا لديه، هو أن يفتش له عن تشكيل من الكلمات يناسبه..)[2]، وكأن في التشكيل اللغوي المغرب شيئا من تقليد فوضى الواقع، واستعصاء النظام النحوي عن حمل دلالة ذلك.

قصيدة السيرة (المشهد المسرحي):

عمد درويش في القصائد ما بعد البيروتيات إلى توظيف الرؤية البصرية ورواية السيرة وسيلة فنية لبناء الخطاب الشعري المشحون بالحوارات والمساءلات التي تحاول الاستجابة لشعور الفلسطيني لحل التيه والشتات، يمهد الشاعر لهذه الوجهة في النص بتراكيب لغوية مبهمة تؤشر على العجز اللغوي عن احتضان ضخامة المأساة الفلسطينية لذلك تراه يفتتح قصيدة موجهة إلى زميله (سميح قاسم) يقول فيها:

دوائر حول الدوائر لو كان قلبي معك

قطعت مزيدا من العمر

....

....

---

[1] دني هويسمان: علم الجمال، تر: ظافر الحسن، منشورات عويدات بيروت ط3/ 1980، ص:105.

[2] د.عبد النمعم تليمة: مقدمة في نظرة الأدب/ دار العودة بيروت ط2/1979 ص:131.

غياب حلوليفي كل دار، غياب بلاد أشيدها في اللغة
غياب دخولي في الروح، لاشيء في غياب[1]

تقوم الافتتاحية باثارة التعمية والتعتيم وهو ما ستفصح عنه دلالة المضمون فيما بعد لأن الغموض أساسا هو موضوع القصيدة، فالشاعر يشتكي غيابا على كل المستويات، وقد دل على ذلك تشويش الترتيب النحوي بتقديم الخبر دون مبرر مختم لذلك، بل يمتد الغياب الى صميم الروح، ثم تقوية تلك الدلالات بايقاع تكرار لفظة الغياب في نهاية الموقف الشعري. اذن فالشاعر يحشد الأدوات المتنوعةالدالة حتى تغدو المضمون بين الهخوية التفكيرية انطلاقا من البنية الخارجية والصوتية التي تشكل النص. والا فما سر الدلالة الكامنة في صورة (الدوائر حول الدوائر) التي تقترب من الفن السريالية في تمثيل الدلالات.

فاللفظة في شعر درويش من خلال تكرارها تغدو قطب الدلالة الموضوعية، لذلك اتسمت الفترة الأخيرة باستدعاء التوصيف الاستنفادي للأشياء، كما يظهر في الموقف التالي:

(القطار الأخير توقف عند الرصيف الأخير. وما من أحد ينقذ الورد. ما من حمام يحط على امرأة من زبد وانتهى الوقت، لا تستطيع القصيدة أكثر مما استطاع الزبد)[2] فتوصيف القطار والرصيد وما من أحد، وانتهاء الوقت، وعدم استطاعة القصيدة واقتران جدوى الخطاب بالزبد، كل ذلك يدل على تمحور النض حول وجهة سلب الدلالات، وبسيطرة الحس المأساوي تىي الدلالة الوجودية للموضوع الشعري، لذلك قال يوسف اليوسف بأن (الحس المأساوي، ملمح الفن ومؤسسه)[3]، فاللغة تنشط في سياقه كثيرا، وتتأوج الغنائية التي تنشد التملحم.

---

[1] الديوان، ج:1، ص: 95.

[2] ورد أقل: ص: 29.

[3] يوسف اليوسف: الغزل العذري ديوان المطبوعات الجامعية ط 1982/2، ص: 142.

انطلاقا من حال التيه والشتات يحاول درويش التقاط مواصفات الذات الفلسطينية عبر غناء الترحال، وأحسن صورة تستوحذ على هذه الوجهة الشعرية بحث الشاعر عن الخطاب الذي يستطيع استعاب المشهد الحياتي المكتض بالمعاناة:

مطار أثينا يوزعنا للمطارات، قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت به امرأة حامل: أين أهديك طفلك؟ قال الموظف:أين أوظف مالي؟ فقال المثقف: مالي ومالك؟ وقال رجال الجمارك: من أين جئتم؟:أجبنا: من البحر.

قالوا: إلى أين يمضون؟، قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتي قريتي..)[1].

تظهر اهمية المكان جلية بل شرطا ضروريا لممارسة النشاط الاجتماعي الحياتي، وقد حسن درويش وأبدعها حين ساقها في أسلوب ساخر يعمق وجودية الموقف الرؤية الشعرية والشاعر من أجل ذلك يأخذ بعدا فنيا جماليا خاصا مشحونا ببعد القص السيري، فلا يتحرج في القول: (قالت امرأة من جماعتنا) وكأن إيقاع الفكرة يذهب إلى مقاربة سيرة بني هلال، والأساطير الأولى، عن طريق تصعيد الحس الغنائي من المستوى الشعري الفردي (الذات الشاعرة) إلى الحركة الجماعية لترحال المجتمع الفلسطيني في الشتات. ثم يتأوج السياق الشعري عن طريق الصورة التالية:

في مطار أثينا انتظرنا سنينا(*). تزوج اشاب فتاة(**)

---

[1] ور د أقل: ص: 23.

(*) من المظاهر الفنية المساعدة على حمل الدلالة الوجودية و العبثية نزوع درويش إلى بنية الفقرة الشعرية بتغييب المقياس الشكلي للسطر الشعري، ثم إشاعة تسجيع السياق بالقافية الداخلية التي تفيذ مقاربة الذكر الديني الابتهالي و الاستقطاعات المتعددة التي تعمل على تغييب البنية الشعرية المحفوظة في الذاكرة، وبالتالي فإن هذا الضرب من الشعر لا يقارب بالأدوات النقدية المتعارف عليها

(**) التنكير هنا دال على نمذجة الهم الفلسطيني، فكأن هذين الشخصين هما المجتمع الفلسطيني دون استثناء.

ولم يجد غرفة للزواج السريع[*]، تساءل: أين أفض بكرتها؟
فضحكنا وقلنا له:يا فتى، لا مكان لهذا السؤال[1]

يسمح احتداد الشعور بسهولة تشكيل اللغة وفق ما يغني سياق الطرح الشعري، وهنا يبدو درويش متحكما في تطويع اللغة لكي توافق مبتغي الطرح الشعري، ول أدل على ذلكم من استدعائة للسياق النثري (فضحكنا وقلنا له) دون أن يخل ذلك بإيقاعية الوزن الشعري، فالنص هو الذي يتحكم في استدعاء معجمه تبعا للتوتر العاطفي الانفعالي الذي يحد تشكيل النص، إذن فبنية الخطاب تكون في هذه الحال متولدة من العوالم الداخلية للفكرة أو الموقف الشعري الذي يضع النظرية الشعرية خارج الوعي الإبداعي. وأما التشكيل الخارجي للقصيدة فعوض أن يكون قالبا ينتخب لاحتواء المضمون الشعري، يصير إلى تنوع تركيبي خاضع لتنوع الاستطرادات المتولدة بدورها عن إيقاع الغنائية، وهو ما يثري الرؤية الشعرية التي لاشك في أنها تستوعب كل تنواع البنيات اللغوية التي هي في آخر المادة الأساسية في تحديد التشكيل الشعري،أما الخطاب فيغني بالإشارات الخارجية التي لاتشترك في معجمية النص بقدر ما تنتمي إلى الهوية الشعرية والتاريخية والثقافية للفلسطيني. في هذه الحال يبدو درويش غير عابيء باختيار الألفاظ المحورية لتمتين الدلالة، بل يصير كل صوت في النص مسهم في بناء الفكرة إذ يظهر لنا النص المستشهد به سابقا كيف تتناسخ الدلالات فبعد أن كان الفلسطيني يبحث عن مكان للذات، صار بعدئذ يفتشعن كان للفكرة/ السؤال، (وقلنا له: يا فتى لامكان لهذا السؤال)، حيث تتعمق مأسوية الموقف الشعري.

ومما يؤكد التوجه السيري في بنية الخطاب الشعري ارتباط القصيدة بتسلسل إبداعي يؤرخ لزمكانية معينة، مثلما تدل البيروتيات على الظرف البيروتي الصعب،

---

[*] هذا يؤكد اتجاه درويش إلى تصوير ما يحط الزمن الفلسطيني من قلق التسار فالصلاة سريعة، والزواج سريع والحب في القطارات بنفس المواصفات النفسية.

[1] ورد أقل: ص: 23.

لتأتي بعدها معموعة (ورد أقل) راصدة سيرة الفلسطينيين بعد الخروج الثاني[*].

ودرويش يذهب إلى أبعد من ذلك في ترسيخ الشقاء العربي حين يقول:

(وأول دمعة في الأرض كانت دمعة عربية

هل تذكرون دمعة هاجر- أول امرأة بكت في هجرة لا تنتهي؟

يا. هاجر، احتفلي بهجرتي الجديدة من ضلوع القبر حتى الكون أنهض)[1]

فإحساس الاستفاضة والامتداد في المأساة دال على الوعي الثقافي التاريخي الذي وربما أحسنت يمنى العيد الإشارة إلى ما في إمكان الهاجس الإبداعي المتجذر في نفسية المجتمع وقضاياه من إمكانية ارتجال الشكل الشعري المتضافر الدلالة مع مضمونه فقالت: (حين تتعمق الممارسة في إنتاج معرفة بموضوعها، وحين يتسع نشاطها فتطول موضوعها في الهوية التمثيلية لمرحلته، وفي هويته التاريخية لجنسه......قد تصل الممارسة إلى كشف ما هو مشترك في المادة التي تكون موضوعا لها، وإلى معرفة ما هو سمة هذا الموضوع، ما هو نسقه...)[2]، وقد ارتكز النقاد الحداثيون كثيرا على هذه القراءة لتوليد رؤية إيقاعية تستمد دلالتها من تحول الدلالة الموضوعية في القصيدة قائلين بأن المعنى يصبح (هو نبض حياة متوترة ينتضم الكلام. ليست اللغة التي تنتضم هذا النبض...)[3] فاستجداد الحياة

---

[*] ارتكزنا في تسمية الخروج البيروتي بالثاني باعتبار الخروج الأول وقع أثناء الخروج من فلسطين/ الوطن. كما نشير إلى كون مفهوم الخروج هذا قد قرب مناخ السيرة الفلسطينية من المناخ القصصي السيري في النص التوراتي، الشيء الذي حاد بدرويش إلى التاريخ بعام الخروج بدل الزمني، فالتاريخ بالأحداث دال على مرارة تكرار حدوث ذلك في التاريخ الفلسطيني.

[1] الديوان، ج2، ص: 249.

[2] يمنى العيد: في معرفة الغص/ دار الآفاق الجديدة بيروت، ط1/ 1983، ص: 15.

[3] نفسه، ص: 82، في هذا المجال يتجه النقاد إلى إطلاق صفة الوزن والإيقاعية على التحولات الصوتية الإسنادية، والزمن النحوي بتتبع حركة الأفعال وتقاطع أزمانها إلى جانب بحث التوتر المنبني على صراع الأضداد، والحركة والسكون.

يملي على الأدب الاضطلاع بصياغة المعادل الجمالي المواكب لهذه التحولات[1]، هذا الصراع بين التقاط الراهن وقياسها على الذاكرة يوقع الشاعر في لحظة مفارقة لن يفك اشكاليتها إلا بالانصياع لطبيعة المعاناة التي تقارب الراهن مع الإبقاء على هاجس الكتابة مفتوحا على الاستعانة بالموروث النقدي، (وربما يضحي الشاعر أحيانا بالوحدة المنطقية لأنه يعيش تجربة أوجزاء من تجربة على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق)[2].

يؤكد ما أشرنا إليه من توجه درويش إلى كتابة السيرة الشعرية للفلسطيني تمحور الكتابة عنده حول بسط التجربة الموحدة على مناخ شعري يسيطر على المجموعات الشعرية بأكملها، حتى لتغدو القصيدة بمثابة المفردة نظرا لتمقطعها الواقع في سياق تسلسل تقصيدي يتوحد في التفعيلة والمناخ النفسي، ليتفرع في اهتمامات الموضوعية[*]، وقد وعى درويش هذا التوجه الجمالي فقال: (في قصيدتي الواحدة عدة مدارس)[3]، الشيء الذي ينشط في مجاله النقد البنيوي لاعتباره ممارسة نقدية رافقت تحديث الحداثة وأغنت الدلالة الموضوعية بالقرءات الخارجة عن لغة الخطاب, عن طريق إسقاط التأويلات المتعددة على البنية اللغوية الواحدة، فبنشاط السياق التعبيري نشط القراءة النقدية.

الظاهر أن درويش يستريح من عناء الطرح الفكري الذي يلتقط سيرة الفلسطيني من خلال غنائية الشاعر التي تتطور لكي تصير غنائية جماعية، وهو إذ

---

[1] ينظر: د. واصف أبو الشباب/ شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار العودة بيروت, ط1/ 1981، 182.

[2] د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث، دار الأنــدلس, ط: 1983/2، ص: 280.

[*] دائما في هذا المجال نمثل بمجموعة (ورد أقل) وقصيدة بيروت ومديح الظل العالي نظرا للتسلســل الموسيقي الموحد, وتواصل المناخات التعبيرية الصادرة عن الهاجس الواحد الممقطع في شكل مواقف تقصيدية.

[3] مجلة الدوحة، ع: 120، ديسمبر 1985، ص: 58.

تنسد أمامه سبل حركة الواقع الفلسطيني يسعى إلى تغطية ذلك الخمول بواسطة إغماض الدلالة عبر الإكثار من الاشتقاقات اللغوية، وتكرار الكلمات التي تشكل دوائر مفرغة تعمه في ضجيج الأصوات والإيقاعات اللغوية كما يبدو من تدوثر الموقف التالي:

(بعد البعيد كلما ابتعدا صار البعيد قريبا من خطوط يدي)[1]

فهذا الغموض الدلالي يترجم التمزق والاحتيار اللذين يفترسان ذات الشاعر ومثل هذه المحطات التعبيرية تبدو حالا في سيرورة الإبداع الشعري لديه، لأن الشعر في بعض الأحيان يريد أن يطول الواقع بتناقضاته السياسية، فيساهم في املاء الفعل النضالي ولكن دون جدوى ليبقى أسير الغنائية لأن الاغماض في زعمنا عبارة عن إفراغ اللغة من دلالتها الموضوعية، الإبقاء على ضجيج حروفها كما قال درويش ذات مرة[*].

ونخلص بعد كل هذا إلى القول بأن جماليات الطرح الشعري عند درويش يتحاماها مبدأ التجريب فالمراوحة، فبالمناوبة بين النهجين يجري الشاعر الحداثة التجريبية، لذلك فدرويش في رأينا قد امتلك قمما شعرية يرتكز عليها في تبيين شعريته غير المفرط في ذلك لا في الموقف الجماعي الذي يجد نفسه ملزما به، أم في الموقف الغنائي الذي يتطور لكي يصل إلى فن الشيرة الشعرية التي سمحت بتجريب الأدوات الفنية والملامح الجمالية المنحازة إلى التحرر الذي نادت به الحداثة منذ السياب لقد كان لهاجس الشعرية المستمرة أثر في جعل التجربة كلها تبدو في شكل تاصل تقصيدي يستمد، تفاصيله من الحدة الشعورية والإحساس الذي يتمتع به الشاعر، أما اتسام شعرية درويش ببعض الثوابت التعبيرية، وبعض

---

(1) هي أغنية، هي أغنية، ص: 25.

(*) انظر: قصيدة سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ج 2، ص: 177 حين أشار إلى عدم جدوى اللغة ومن ضمنها الخطاب السياسي في غياب وعي الفعل الثوري النضالي.

مفردات المعجم الفني فمرده ضغط السياسي الذي يمارس حضوره على ذاكرة الشاعر، هذا دون أن ننسى ما أفاده درويش من إقلاع عن التمدرس الفكري الذي انتظمت رؤياه لمدة طويلة، كانت قصيدة سرحان باردة الخروج منها، فالتلاحم البنيوي الفني بين متطلبات السيرة والغنائية يتطلب من الشاعر أن يلوذ بالرؤية الشعرية المفتوحة الفضاءات على استيعاب الجديد المتجدد اليومي المشاهد، دون أن ننسى ما أفاده درويش من الذاكرة الثقافية التي ساعدته كثيرا على اغناء الجانب الفني الجمالي سواء كان ذلك على مستوى اللغة أسلوبا ومعجما أم على مستوى إيقاعية الجملة الشعرية والثقة التي تمتد إلى الانخراط في توظيف الموقف الشعري الساخر الذي يتوحد بالوجهة الثقافية العربية الانتقادية التي استجدت بعد الظرف الحزيراني.

لقد ارتسمت هذه التحولات الدلالية لكي تطبع التجربة الشعرية بالسمات الفنية الجمالية الخاصة على المستويين اللغوي التشكيلي، والإيقاعي الموسيقي. كما سيتجلى في الفصول المقبلة من البحث.

الفصل الثالث

الحداثة الموسيقية الإيقاعية

(في ضوء التجريب الشعري)

الفصل الثالث

الحداثة الموسيقية (الإيقاعية)

(في ضوء التجريب الشعري)

تكاد تنحصر اليوم رؤية النقاد إلى الشعرية في موقفين جماليين لاثالث لهما وهما إمّا بين مشترط للوزن لقيام الشروط الفنية للقصيدة، وبين غاض للطرف عن ذلك، فالأول يريد أن يجعل للشعر خصوصية الكتابة تعادي النثرية وتقاطعها، وأما الثاني فيفتح فضاءات الخطاب على مفهوم الكتابة فتنزاح الشّعرية لتمازج كلّ فنّ وجمال، وبذلك فلا يري في الوزن (الموسيقى) سوي هوية إيقاعية جزئية، غير شاملة، يجبئ في مقدمة الذين يتوجهون هذه الوجهة أدونيس فلقد تشبّع بهذا المبدأ حتّى صار لا يذكر إلاّ مقرونا به.

ارتبطت القصيدة العمودية تراثيا بنمطية وزنية، كانت مسطرة نقدية ظلت معياريتها منبنية على الصنفين: (الشعري)، و(اللاشعري). وذلك مــا سهل على الخليل بن أحمد عملية تصنيف الظاهرة الشعرية، كما جعل النقاد غير آ بهين بما يمكن أن تضيفه الأوزان إلى الصياغات من جمالية دلالية، فقد كانوا يرون إلى الوزن شرطا داخليا صميميا لا يمكن التنويع في إطاره، ولم نر ملتفتا إليه إلا الآمدي حين خصه ببضعة سطور أشار فيها إلى المقاربة النثرية التي سامت شعرا أبي تمام حين إكثاره من الزحافات في وزن البحر الطويل[1]، في حين كان أحرى به أن ينظر إلى ما في المغايرة الإيقاعية التي تحدثها الزحافات من جمالية إذ (ينبغي على الناقد أن لا يقف من الزحافات والعلل موقفا مسبقا بل يدرس المواضع التي تضطرب فيها الموسيقى أو تضعف بسب الزحافات أو لأي سبب آخر، و أن

---

[1] اللآمدي: الموازنة: تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط2/1972.

ينظر إلى ذلك في ضوء علاقته بالقصيدة كلها)[1] إذا وبعد أن ألف الشاعر صرامة النموذج العرضي النمطي لم يبق له سوى ما تسمح به المغاير (الزحافات والعلل) داخل القاعدة، وفي مدى الإقبال على ذلك تكمن الخصوصيات الشعرية.

تكمن شعرية النموذج العروضي التراثي في مدى إمكانية الشعراء في التفرد بالصياغة الموسيقية الإيقاعية لبحر من البحور، بعد تجاوز بعض المقاييس التكرارية العمودية مثل إمكانية الابتداء بالتفعيلة مخرومة (منقوصة حركة، من وتدها المبدوأة به) أو الانتقال بالعنصر الموسيقي (السبب، الوتد) من حال إيقاعية إلى أخرى، لأن القاعدة العروضية تبتعد في بعض الأحيان كثيرا عن الواقع الشعري اللغوي التركيبي: (كأن نعتبر السبب الثقيل هو أساس الانتقال إلى باقي العناصر الموسيقية الأخرى ويكون كالتالي: السبب الثقيل، ثم نزاحفه لنحصل على السبب الخفيف (11-5)، ثم يكون الحصول على الوتد المجموع عن طريق الجمع بين سبب خفيف مزاحف وسبب خفيف صحيح: /+5=//5 أما الوتد المفروق فيحصل من جراء الجمع بين سبب خفيف صحيح وثان مزاحف /0+/=/0/ هذه القابلية للتحول والتشكل هي التي بثت في نفوس الشعراء، على مر العصور، الإحساس بالبحث عن كسر القاعدة العروضية الخليلية الصارمة إلى ما يتضمّنها ويفيد أكثر من فائدتها، باستنهاض الأصول الإيقاعية الراسخة في صلب النزوع الشعري العربي. كما دل الاهتمام بالمزاحفة على أن البنية العروضية تستند في مكونها النوويّ على نظام توالي الحركة فالسكون وفق سياق تراتبي تستجيب له البنية الجسمانية والنفسية للذات الشاعرة لأنها أي الذات الشاعرة تنشدّ توازناتها اللسانية بفضل تحسس ذلك الانتظام المتطور هو ذاته إلى وعي تناتج توالي الأسباب والأوتاد في السياق التلفيظيّ، أما اصطلح على تسمية اصلة فلا يد يعدو أن يكون بمثابة التفعلية الخماسية أو جزء من التفعلية السباعية: (فعلن، سبب خفيف

---

[1] -علي يونس: النقد الأدبي، وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، /الهيئة المصرية العامة للكتاب/ دط 1980، ص: 85.

مزاحف + وتد مجموع، أو متفا التي هي علتن المركبة من سبب تقيل +سبب خفيف)،

ويمكن الذهاب إلى أبعد من هذا في التحليل التوليدي للنظرية العروضية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة وعلم الإيقاع إيغالا في بعض الأسرار البانية للقيمة الوزنية، مما قد يمتد إلى وعي وتفهّم المكونات الجزئية في اصطناع الدلالة اللغوية التي في جوهر حقيقتها لا تنأى عن أن تتوحّد مع الظاهرة الوزنية التي نعني بها ضمنيا الظاهرة الإيقاعية، غير أن ما كان يرصّن النظام العروضي القديم في القصيدة العمودية ويمتّنه، في رأينا، ليس بنيات التفاعيل ولا صيغ تراكيبها وفق القيم الضمنية التي تجعل من هذا البناء الوزني منسجما لما يليه أو مشاكلا له، بل الطبيعة الكمية العددية التي انتظمت هذه البحور سادة كل مجال لتدوير السياقات الموسيقية، وبذلك وجدت البحور الصافية الرباعية المتقارب المتدارك، ثم البحور الصافية الثلاثية (الهزج، الرمل، الرجز)، وهناك: (الوافر، الهزج)، ثم يأتي دور البحور المركبة بتكرار بنيتها الثنائية (أب): (الطويل، البسيط)، كما توجد مجموعة أخرى زائدة في تعقيدها عن الأولى بنزوعها إلى تقييد السياق الموسيقي بثلاثية (أب أ) ومنها الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مع تضارب في صيغة التفعلية الوسطى (مستفع لن).والظاهرة أن الدراسات النقدية العروضية القديمة لم تلجأ إلى بحث هذه المستويات التركيبية لاجيئن في كل حين إلى ما تشترطه القاعدة الخليلية في الظاهرة العروضية، لقد كان اشتراط الصعوبة والتعقيد ملمحا إلى تسمية الرجز (حمار الشعراء) لأنة يتقبل كل مختلف النوة الإيقاعية:(/5//5، /// 5 ////5)، و لهذا يمكن الانطلاق منه لتأسيس نظرية إيقاعية مقاربة الشعر والنثر صابة اهتمامها على توقيع الكلام بما يوجد جمالية جديدة للكتاب لا تفرط في الموسيقي الشعبية، ولا تغيب حضور المناحات الإيقاعية التي ظلت توسم بالاشعرية.

التقطيعان: الداخلي، و الخارجي:

تتبني الإيقاعية الشعرية على فروقات تركيبية تظل عاملة على إعطاء النص الشعري خصوصية الإبداعية، وتأتي في مقدمتها طرائق التركب بين اللغة والوزن (الإيقاع الموسيقي) وفق ما يتوزع السياق التعبيري من أساليب لغوية تجهد في إخفاء الطابع النمطي للسياق الشعري، كالعطن والتقديم والتأخير وكثير مما طرحنا في فصل (اللغة) من هذا البحث.

يتضّح ما ذهبنا إليه من علاقة التطابق والاختلاف بين البنيتين التفعلية والصرفية من موقف امرئ القيس التالي:

(مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السّيل من عل)[1].

فقد بدت شعرية الشاعر في مدى تطويعة للوزن، لكي يستوعب متخلف الانفعالات النقدية فلقد غيب القاعدة العروضية في الشطر الأول بنقله وزن الطويل: (فعولن مفاعلين) إلى شيء من إيقاع المتارب (مكر مفكر (فعولن– فعولن)، والمتدارك: (مقبل مدبر، فاعلن– فاعلن، لكي يتطابق السياقان التفعيلي الصرفي في الشطر الثاني تصويرا لحال الحركة (حطة).

لذلك ذهب أدونيس إلى فهم الظاهرة الوزنية على كون (العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظّم[2]، وبذلك فقد فتح الصياغة الموسيقية على التجريب المتريّث، التقاطا للحس الشعري الذي يلمّ شتات الاعتمالات الداخلية وهي الطاقة التي حاول النقاد العرب القدامى الإلمام بتوصيفاتها المتفلّتة العسيرة حيث تنسبه المعرفة النقدية إلى المهلهل كونه أول من هلهل الشعر من حيث عانى أوليات الالتئام اللّغوي الموافق للصياغة الشعرية منحرفا عن سوابق التجريب اللّغوي في الممارسة الأدبية النثرية فالانتقاد الموجّه إلى النظرية

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 114.

[2] م.ن، ص: 115.

العروضية الخليلية من لدن أدونيس (علي أحمد سعيد) وأتباع مدرسته التطوّعية يكمن في كون قوانينها (تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزينة كعدد التّفعيلات أو القافية)[1].

لقد تفطن الشاعر القديم بوعي حيّ إلى بعض الصيّاغات الإيقاعية الملبية لحال المعاناة، كما بدا ذلك في تشكيّ امرئ القيس من ليله.

(وليل كموج البحر أرخى سدولـــه   علي بأنواع الهمــوم ليبتلـــي)

فحال المطابقة بين التقطيعين التفعيلي الصّرفي في الشطر الثاني يدل عن عميق إدراك الشّاعر لحية الموقف (الصورة) الشعري الذي يشير إلى الأطباق، والتفنيد:

علي	بأنواع	الهموم	ليبتلي
فعول	مفاعيل	فعول	مفاعلن

إضافة إلى تزكية ظاهرة الترحيف لذلك عن طريقة التخلص من (السكون) تقيدا لخفة الأسباب الثقيلة (زحاف القبض) إذن فالصفاء الموسيقي الإيقاعي إذا لم يبن على دلالة رمزية راقية كالتالي استشففناها من بيت امرأ القيس فإن السياق به يسمح وفي ذلك سعي الشعراء إلى التنويع داخل القاعدة الخليلية.

إننّا نستغرب بعض الغموض الذي أنبنت عليه النظرية الخليلة كوقوع البحر الطويل في رأس الدائرة الأولى التي جعلت ممتازا بأفضال دون البحور الشعرية الأخرى، في حين لم يأت هو إلا عن تركيب بين (المتقارب، والهزج)، ولذلك كانت الحداثة الشعرية صادقه الحس عندما عادت بالجمالية الموسيقية إلى مكوناتها الشعورية الجمالية التي هي صميم الظاهرة الوزنية الإيقاعية، فالانتقال إلى البحور الصافية هو انتقال من البحر إلى التفعلية، ومن التركيب إلى التبسيط وقد وقع في

---

[1] امرؤ القيس: الديوان: 28.

نفس الخط إحساس بتجاوز الانتظام الصارم الشكلي للقافية، باعتبارها علامة على بنية تركيبية كمية عددية ظلت تحكم النظام البيتي للقصيدة العمودية – العمودية.

أعطى العروضيون، والبلاغيون قيمة جمالية خاصة لكل ما دل على المتانة والتماسك والتماسك خلافا لما توحي به الأسباب والفواصل من سمة الخفة والباسطة، فكان أن ركزوا على الوتد والبحر الطويل والنظام الإيقاعي الحامل لبنية التقنية حتى وإن لم يسمحوا بحدوث تنويعات تركيبية داخلية على نمط ما سمحوا به في الضّرب الذي اشترطوا ثبات صورته العروضية على جملة النص وللمتفحص لطرائق تعامل الشعراء مع العروض أن يكتشف اضطراب البنية الوزنية لبحر البسيط في صورته المصوغة عليها قصيدة كعب بن زهير: (بانت سعاد) وبين ما عداها من صور توظيف هذا البحر، بالنظر إلى تجاوز القصيدة المذكورة لشروط الصورة الوزنية للتفعيلة (مستفعلن) عن طريق طيها:

(تسعى الوشاة بجنبيها وقولهم   إنكّ يا ابن أبـــي سلمى لمقتـــول
لا يقع الطعّن إلا في نحورهـــم   وما لهم عن حياض الموت تهليل)[1]

حيث وافقت الصيغتان اللّغويتان: (إنكّ يا)، (ولا يقع) البنية التفعيلية (مفتعلن أو مستعلن)، وهو ما لا يجيزه النقاد صونا للقاعدة من كل تحديث أو إضافة ويعود سبب رفض هذه في رأينا إلى ما سبق طرحه ألا وهو المحافظة على صرامة النموذج الوزني نمطيته سعيا إلى تكريس التنميط، ولأن تزحيف السبب الخفيف الثاني من (مستفعلن) سيحول بنية (الوتد المجموع: //5) إلى فاصلة صغري: (..ستعلن، ///5) وهو ما ينقل الأسلوب الموسيقي من الصرامة والتنفيذ على خفة خيبية تخل بالتوازن الزمني الذي تشترطه الخاطبة، والإنشادية في البيت الشعري العمودي. غير أن الصيغة المدروسة (طيّ مستفعلن) تبدو من وجهة الحقيقة

---

[1] انظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي / جمهرة أشعار العرب دار السيرة بيروت د ط، 1978، ص: 150.

الشعرية جارية مجري المؤناة والمطاوعة دونها شذوذ عن باقي سياقات وزن البسيط وهو الشيء الذي يبرهن على شكلية الموقف النقدي التراثي حيال إصراره على مراعاة مثل هذه الجوانب الشكلية في القصيدة العمودية.

الشاعر المبدع في رأينا هو الذي يحفظ للهاجس الشعري مكوناته التركيبية، من كل الجوانب، ومعنى ذلك أن التنويع التركيبي هو الذي يغني الدّلالة الشعرية فالمزج بين الهويتين، الموسيقية (النظمية الإيقاعية) واللغوية الصرفية الأسلوبية يظل يستمد صوره وأشكاله من التوترات النفسية التي تمر بها الذات الشاعرة. وإن كان الشعراء في بداية تجاربهم يولون أهمية بالغة إلى حسن آداء الجانب العروضي نظرا لكونه في مفهومهم علما بواسطته يتم تشعير النثر.ودرويش أحد هؤلاء في بدايته الشعرية، فلقد كان متسما خطابه به بكل سمات المحافظة والنظمية لكي يتجاوز ذلك فيما بعد بنقد الذات وتنقيحها[1]، لذلك يكون نظام العروض الخليلي حلقه متقدمة في سلسلة التجريب الإيقاعي اعتمدها النقاد نمطا أخلاقيا يتم في ضوئه قياس النضج الفني للعملية الشعرية.

يؤكد سمة المحافظة لدى درويش أتباعه الوضوح البنائي الذي بدوره يخرج السياق الشعري في صورة بنية تطابقية بين التّفعلية والمفردة:[2] يقول في رثاء جمال عبد الناصر:

(نعيش معك/ نموت معك/ نجوع معك/ وحين تموت/ نحاول ألاّ نموت معك)[3].

حتى وإن بدت البنية ذات مقصدية دلالية تهنئ المقطع الشعري إلى توقيع المفاجأة والإهاش، فإن النبرة التشيدية الحماسية بادية هنا، لأن الشاعر الراثي

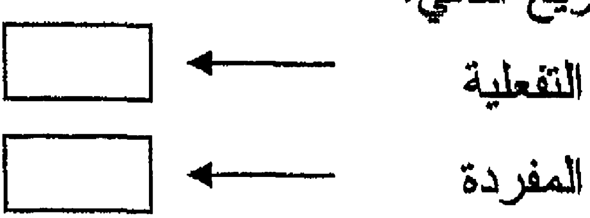
---

[1] يؤكد درويش ذلك في مقدمة الجزء الأول من الديوان حين يقول:(وليس في وسعي الاعتـراض علـى تابوتي القديم إلا بهذا الجديد المنقح) انظر الديوان ج1، ص: 9.

[2] زكي العشماوي: الأدب و قيم الحياة المعاصرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2 / د.ت، ص: 129.

[3] محمود درويش: الديوان، ج1، ص: 574.

تربطه بالمرثي صلاة أيديولوجية ثورية كان لها صداها في هذه الفترة حتى لقد غدت موقفا نقديا أنتجه الالتزام الاشتراكي، إذن فمرحلة الوضوح أنتجت إيقاع الوضوح والنشّيدية الثورية، فلو رمزنا إلى التفعلية بالشكل: وإلى المفردة بالشكل: أعطانا التراكب البنائي بين الهويتين الموسيقية العروضية من والهوية اللغوية التوزيع التالي:



ويتجلىّ الصفاء على البداية الشعرية، لكي تتشابك البنيتان في نهاية الجملة الشعرية، وقد استعد البناء تشكليه من مراعاة حال الخطاب، إذا ليس هناك داع إلى التعقيد أو التداخل.

قد يتولد الوضوح الموسيقي[1] عن نزوع تصويري يعمل على السيطرة على الحركة كما يبدو من اللازمة الشعرية: (يطير الحمام/ يحط الحمام)[2]، وقد ناب التضارب في الحركة بين الطيران والحط عن التعقيد الموسيقي، إذن فالوضوح البنائي في الأسلوب الموسيقي يمكن تعويضه بإيقاع حركة الفعل في الجملة وكما كان الانتقال في الأسلوب اللغوي من الوضوح إلى الغموض بحثا عن شروط الحداثة فلقد كان الشأن ذاته في المجال الموسيقي آي بالانتقال من بنية التبسيط إلى بينة التعقيد.

يمكن تخليص الموافقات البنائية (اللغة /الموسيقى) في العلاقات الثنائية التالية:

1- بنية نظمية نشيديه
2- بنية موسيقية (إيقاعية) تعبيرية
3- بنية نثرية (تفكيكية)

---

[1] قلنا بهذا التوصيف النقدي مماشاة لقولنا بالوضح اللّغوي وغموضه، كذلك يجوز في نظرنا اعتماد هـذا المبدأ قائلين: بالوضوح الوزني أو العروضي الإيقاعي وكذا غموضه.
[2] مجلة الكرمل، ع: 11، /1984، ص: 42.

يقودنا البحث في هذا المجال التركيبي إلى تحليل الإمكانات الكمية الإيقاعية لكل من الوحدتين الموسيقية، واللغوية وفق النظام المقطعي، حيث لدينا أطول بنية تفعيلية مؤسسة على خمسة مقاطع: (م-/فا/ع/ل/تن/) بحيث تمثل الطاقة الاستعابية القصوى في النظام التفعيلي، بينما تصادفنا على المستوى الصرفي الوحدة اللغوية التي بإمكانها تجاوز هذا التجميع الكمي إلى ما يفوقه تركيبا كما يظهر من الصيغة الوصفية باعتبارها وسلية تركيبية تعين على تمطيط البنية الصرفية: (فلسطينية، عنقودية....إلخ) وقد جاءت هذه الصور اللفظية كثيرا في قصيدة (مديح الظل العالي)، لأن تحليلها المقطعي يعطنها التركيب التالي: (ف// ل/ طي/ ني/ي /تن/) وهو ما مقداره ستة مقاطع لغوية، بل وحتى (عنقودية) الـــ ذات السته المقاطع فلا يمكن لأكبر تفعلية وزنية أن تسد حاجتها البنائية نظرا لتقوية في كم المقاطع الطولية المفتعلة والمفتوحة، هذا يفضي بنا إلى قلب معادلة التراكب اللغوي الموسيقي التي ظلت تحكم التراكب الإيقاعي بين الهويتين (اللغة/ الوزن)، فبدل أن تكون التفعلية قالبا شاملا للبنية الصرفية يجري العكس أي وقوع البنية الصرفية قالبا تركيبيا تقع يقع البعد الإيقاعي للتفعلية داخله، كما يمكن تسجيل صعوبة تشديد الياء لكونها حرفا ضعيفا مما أوجد صعوبتها، كمية، ولفظية.

يوضح المقطع التالي التشكيل لإيقاعي المطروح:

(وأمريكا على الأسوار تهدي كل طفل لعبة للموت عنقودية)[1]

حيث سدت الوحدة (عنقودية) الكمية الإيقاعية ل (متفاعلة) مستفيضة بفضلة سبب خفيف في بدايتها: (عن...) الذي تستعيره لفظة (للموت + عند) بحثا عن الامتلاء التفعيلي مع أننا لا ننكر تعلق هذا الجانب البنائي بالجملة الإنشادية التي يتمسك بها درويش، ويتجاوزها أدونيس.

---

[1] محمود درويش: مديح الظل العالي، ص: 85.

وبما أننا بصدد بحث نظام التراكب بين المفردة والتفعلية فلا بأس من ذكر خاصية نزوع البنية التفعلية إلى ارتداء البنية اللغوية المعكوسة فتفعلية الكامل (متفاعل) نلفيها تجلس للبنية اللغوية (الصرفية) المعكوسة لذلك تحتشد في نص (مديح الظل العالي) المؤسس على موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) البنية الصرفية المعاكسة للبينة الإيقاعية للتفاعلية، والتي توافق بنية تفعيلة الوافر كما يبدو من الوحدات اللغوية التالية: (لأيلول/ مفاعلين لمنتصف مفاعلتن، لنافدة لبيروت مفاعلين وكأن هذا التقاطع شرط ضدي تستريح له الذاكرة أثناء عملية نظم الهاجس سلامة الوتد المجموع من حمل التقطيع الداخلي: لقد عانت نازك الملائكة مثل غيرها من رواد الحداثة سبل البحث عن قيم جمالية للقصيدة الجديد تكون نابعة من خصوصية المكونات النفسية الحضارية التي ينبثق عنها الهاجس الشعري الجديد ومما أثارته الوتد المجموع ومواصفاته البنائية عند المحدثين فكانت أن قالت بضرورة المحافظة على بنيته المقطعية (//5) داخل الوحدة اللغوية، وبأن كل تفريق بين تلازم حركتيه إنما يكون دالا على نقص في الشعرية[1] فما كان منها إلا أن استبدلته قانونا خليليا بآخر أشد منه تقعيدا وتأزما، فإذا كان الشعراء يتهيبون الصيغة الوزنية، فيكف بهم يقبلون بصيغة وزنية تفعيلية تقيدهم إلى أدق الخصوصيات في الكتابة الشعرية عندما يتعلق الأمر بمراعاة الصيغة الإيقاعية للوتد المجموع مع أن فحول الشعراء من القدماء لم يعيروا ذلك أدنى اهتمام وهذا المتنبي يعمد عن سليقة إلى كسر النظرية الإيقاعية التي ارتأتها الملائكة في المحافظة على الوجود الإيقاعية للوتد المجموع:

(الخيل والليّل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم)[2]

---

[1] انظر: نازك الملائكة/ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت ط6/ 1981.

[2] الشيخ ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص: 121.

وتدل على الفصل بين تلازم حركتي الوتد المجموع المواقع التركيبية التالية:

(لو /ل /ل/وال /ء تع/فوال/ح وال/ س وال) وهي بها من الغناء الإيقاعي ما يكون كافيا لأن ينفي رأي نازك الملائكة، لأنه أحرى بالحداثة الشعرية وهي تودع عهود تقييد الإبداع بصرامة القواعد النظرية أن لا تشترط مثل هده المسائل للتدليل على كفاءة الشاعر. لأن المتنبي بحسه النير وطبعه الراقي يكون قد غطى نثريه الفصل بين حركتي الوتد المجموع المستثقلتين عادة بما بثه ذلك تكرار بنية التأويل المبنية بدورها على ميزة التقديم والتأخير في إعراب المبتدأ- المبتدأ والخبر: وهكذا نلحظ مليا أن اللّغة الشعرية أو العروض بما فيه من نشاط إيقاعي هما كفيلان بأن يترافدا ويتساهما بالقدر الذي يسعف ثقل هذا الجانب بخفّة الجانب الآخر فيغدو كل منهما متماهيا في قيم الآخر ومندمجا ضمنها.

(الخيل.... تعرفني/ وكذا تعرفني....... والقلم) وقد كمن سرا إبداعه في حمل الصيغة الفعلية الواحدة لسبعة دلالات إسمية كلها متعلقة بها، وذلك ما يعطي الفعل: (تعرفني) قيمة المركزية الإيقاعية الدلالية.

وبما أن درويش شاعر يقدم الهاجس قبل القاعدة وطرائق صوغها، فقد سلك سبيل المتنبي في توظيف إيقاع الوتد المجموع، مما دل على أن الأداة الشعرية هي منبثقة عن صميم المعاناة، فالأفكار ليس لها بالضرورة نمطا إيقاعيا واحدا لذلك يكسر بنية الوتد المجموع من الجملة الموسيقية: (متفاعلن فعلن، أي علن) (بيروت قصّتنا/بيروت غصّتنا)، ومنها المواضع (ت قص/ ت غص) أما المسوغات الجمالية الإيقاعية التي عملت على تمرير ثقل الفصل بين حركتي الوتد المجموع في مثل هذا الموقف الشعري فمردها إلى البنيتين المتلازمتين الاسناديتين وهما بنية الإسناد النحوي: (المبتدأ الخبر)، والثانية هي بنية التلازم الإيقاعية بين الوحدتين: (مستفعلن فعلن) ذات الإيقاع الجمالي الكلي الذي لا يتوقف إلا عند استيفاء الكمية الإيقاعية الموسيقية المذكورة، وكأنها بذلك وحدة موسيقية كلية واحدة لا يمكن الفصل بين وحدتيهما (مستفعلن/ فعلن) وهي الميزة الإيقاعية المحببة التي تملي على درويش أن يوظفها ظاهرة انشادية مرحة، وصيغة من صيغ موسيقى تفعلة

الكامل (متفاعلن) كلما تعلق الأمر بملحمة القصيدة الشعرية نلاحظ من خلال طرح هذه العلائق التراكيبة أن الوزن الشعري تدرج من التعقيد التركيبي إلى الصفاء التركيبي، وصولا إلى المكونات الحقيقية للإيقاع الشعري ألا وهو نظام توالي الحركات والسواكن من خلال طبيعة انتظامها عبر عنصري السبب الثقيل، والسبب الخفيف، ولذلك تكون الطريقة الخليلة التراثية ملكا إيقاعيا واحد من بين إمكانيات تعدد ذلك التشكيل، وإن كنا لا نعتقد في إمكانية التخلي النهائي عن موسيقية النص الشعري الآن، في ذلك تغيبا لخصوصية هذا الفن سيرورة الصبغة الوزنية في شعر درويش: تبدأ التجربة الوزنية عند درويش بصورتها الكلاسيكية حتى وإن حاولت بداية الديوان توهمنا بغير ذلك، إلا أن السمة التحولية التي اتصفت بها أشعار الأولى هي ابتعاد عن البحور المركبة المنعقدة التي اشتهرت بتراثيها كالبحر الطويل، واستفاد بغيرها من الأوزان ذات البنية القابلة للتوزيع التشكيلي فما كان إلا أن وظف البحر الكامل، والبحر البسيط، والسريع، ومجزوء الخفيف. وربما ساعدته هذه البداية التراثية على اتقان الثقافة النقدية الشعرية، التي ستثمر حداثة التحوّل والتّجريب.

لقد دخل مجال التجريب الموسيقي انطلاقا من البحر الصافي، نظرا لتوافره على قابلية التحويل والتحركات يبدو من الموقف التالي.

(لملت حركـــات يا أبـــي   برمــــــوش أشعــــــــاري
فبكـــت عيـــون النـــاس   مـــن حزنـــي.. ومـــن نـــاري

....

وزرعــــــت أزهـــــاري
في تربـــة صماء.. عارية
بلا غيـــم... وأمطـــــار))[1]

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج1، ص: 26.

وهو ما يمكن ترجمته إلى الصيغة الوزنية التالية، حيث تبدو البداية مصوغة على مجزوء الكامل الذي ضربه محذوف (أي حذف الوتد المجموع من آخره) مقاربة لا نشادية البنية (فعلن) من (متفاعلن):

((مستفعلن متفاعلـــن　　　　متفاعلـــن فعلـــن.

متفاعللن مستفعلـــــن　　　　مستفعللـــن فعلـــن

....

متفاعلـــــن فعلـــــن

مستفعلن مستفعلن متفا

علن مستفعلـــــن فعلن))

وفيها نلاحظ مواطن التحفز لخلط الطريقة الانتظامية التي بدأت بها القصيدة، وقد ساعد على ذلك توافر هذا الوزن سلامة إيقاعية تساعد على تنويع تشكيلة الموسيقي، بواسطة إعطاء إيقاعي فعال لإيقاع القافية في النص فلقد سعى الشاعر إلى البنية بدءا من تحوير الصبغة (متفاعلن) إلى (فعلن) بحذف وتدها، وجر الأسلوب الموسيقي إلى إيقاع البسيط ذي الدلالة المرحة المستوعبة لتعدد الأساليب اللغوية، إذ حافظ السطران الأولان على البينة العروضية التراثية، هدمها السطر الثالث عن طريق التلاعب بالكمية التفعلية، لكي يفتح فضاء النص على التجريب الإيقاعي فيما بعد.

يمكن الفارق الجمالي بين درويش، وأدونيس في كونها ينطلقان من البداية التراثية عروضيا بكي ينفيها أدونيس تجريبيا فيما بعد، وأما درويش فيمسك بالتجربة السيابية عاملا على تطويرها في خصوصية جمالية ستتبلور مليا في (البيروتيات). فهو لا يبدو متحمسا إلى تجاوز نظام التفعيلة بالاعتصام بها ومحاولة تفكيك صبغتها الإيقاعية كالتصرف في كميتها الزمنية (النظام المقطعي) كما يمكن تبين اهتمام الشاعر بالأجواء الموسيقية من خلال التوزيع المجدول التالي:

الصيغة الموسيقية	الجزء/1	الجزء/2	هي أغنية..	ورد أقل	المديح /بيروت
الكامل	31	8	7		2
المتقارب	16	21		1	
الرمل	28	11	4		
المتدارك	5	4			
الوافر	8				
السريع	3				
الخفيف (مجزوء)	6				
البسيط	3		1		
الرجز	9				
المنثور	1				

غير أن الإحصاء المجدول لا يعطينا درجة تواتر الظاهرة الموسيقية بدقة، إذ يبقي من الأهمية الإشارة إلى القابلة الاستطالة، والتملحم التي يختص بها كل من إيقاع تفعيلة الكامل: (مديح الظل العالي/ قصيدة بيروت/ كما تتصف بالظاهرة ذاتها موسيقى تفعيلة المتقارب: (ورد أقل مجموعة شعرية كاملة، سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا/ قصيدة الأرض) أما تفعلية الرمل (فأعلاتن) فقدان اكتفت بكمية انتشارية متوسطة بين ذلك.

لقد أعطى هذا التوزع الموسيقي دلالة واضحة على ارتباط درويش التفعلية التي تتنافر على قابلية الاستثمار الإيقاعي، والتي تتصدرها تفعيلة الكامل كما استطاع أن يرق] بسذاجة تفعلية المتقارب ورتابتها وهو ما سيأتي تفصيله فيما بعد عند الوقوف على الخصوصيات الوظيفية للتفاعلية الموسيقية في شعر درويش والظاهرة أن درويش ينفر من إيقاع التسارع والخفة المفرطة، كما تدعو إلى ذلك

موسيقى الخبب (فعلن – فعلن– فعلن–...إلخ)، ذلك ما كان أدعى إلى أن تغيب عن الظاهرة الموسيقية في شعر درويش ما عدا مرة واحدة في قصيدة (ولادة) التي يقول فيها:

(كانت أشجار التين/ وأبوك.... وكوخ الطين/ وعيون الفلاحين/ تبكي في تشرين/)[1].

حيث يبدو أن التلاحق الإيقاعي المتسارع يضحي عامل جذاب، لا يقوى الشاعر على التصرف في تفاصيل الموضوع، وتشكيل الصور الشعرية لأنه يفرض على الذات الشاعرة ملكا تعبيريا حكائي سرديا يتجاوب فيه الترابط الإيقاعي بالترابط اللغوي فهو إيقاع لا يقبل بتواجد النواة الوتدية (//5) بين علاماته الإيقاعية وهي مسألة كنا ناقشاها عندما تكلمنا على مسألة (الوتد المجموع)، فلا يبقى من النوى سوى (/5 أو ///5) مما يبين أن هذا الوزن مؤسس على العنصر الموسيقي لا على التفعلية وهي مسالة ناقشها حازم القرطاجني، وخرجّها على صيغة (متفاعلان) عندما ناقش مسألة قطع الوتد داخل الحشو[2].

لا يتلأم وزن الخبب مع البنيات الشعرية المحمودة، المنبنية على المعيار التفعيلي الكمي مثل البيت والسطر الشعري السياسي (كلاسلكية الحداثة)، بل يتطلب نفسه الإيقاعي الامتداد، والتوصيف إلى التداعي والاسترسال كما بدا في تجربة البياتي[3] أو صلاح عبد الصبور[4] حيث وجد طبيعة بنيته الإيقاعية في نظام الفقرة الشعرية، التي يتخذ فيها السّطر الشعري بنية الامتلأ، والاستفاضة التدويرية على ما يليه من السطور الأخرى.

---

(1) محمود درويش: الديوان، ج: 1، ص: 158.

(2) انظر: المنهاج: ص: 229.

(3) انظر: صلاح عبد الوهاب البياتي / مملكة السنبلة، دار العودة بيروت ط1/ 1972 ص: 445.

(4) انظر: صلاح عبد الصبور/(مأساة الحلاج) الديوان دار العودة بيروت ط/1981 ص: 445.

تبدو ظاهرة التعقل الإيقاعي مرتبطة بالموقف الشعري الملتزم، لأنها تستدعي موقف المطروحات الفكرية الاستقلالية تركبية، بيحث تتقاصر السطور وتتعدد تعدد البنيات التوزيعية للموضوع الشعري.بذلك ساد إيقاع موسيقي تفعيلة الرجز مرحلة المد الثوري النظالي، كما ساد مرحلة الالتزام الاشتراكي، لكي يترك لموسيقى تفعيلة الكامل تتصدر مرحلة الغنائية والجمالية الشعرية فيما بعد.

فالظاهر أن السياقات الإيقاعية الموسيقية هي الأخرى تحمل مناخات دلالية تتروح ما بين الانغلاق التنميطي، والانفتاح التجريبي فمن المناخات التوكيدية ما تستدعيه موسيقي كل من المتقارب، والرجز والرمل، وهي جميعها متوافرة على ارتكاز إيقاعي موقعه الوتد المجموع، حيث يعمل هذا الأخير على تقيد حركة السياق اللغوي يؤكد فهمنا هذا ورود ظاهرة التعقل الإيقاعي كما وصفناها في شعر (معين بسيسو)[1] وهو من وصف محي الدين صنبحي شعره بـــ (شعر الحقيقة)[2] نظرا لاشتماله على طابع المواجهة والخطابية.

السعات الوزنية التراثية في شعر محمود درويش: يؤكد الهوية التراثية في شعر درويش ما ذهب إلى توظيفه على المستوى اللغوي من ضرورة شعرية، وتلاعب أسلوبي بالرتبة الأسلوبية للظاهرة الإعرابية التي مهما بدا فيها متجاوزا للنظام الجملي المألوف فإنه بقي محافظا على تنويع الموضوع إلنحوي الضارب في هوية التراثية، وقد تعزز هذا الجانب على المستوى الموسيقي باستدعائه لظاهرة الخرم التي تسمح للشاعر بالتحرير من القاعدة العروضية في افتتاحية التقصيد الشعري، على أن يخص ذلك موقع الوتد المجموع من التفاعيل المبدوأة به: (فعولن، مفاعيلن..إلخ) وربما امتاز بالظاهرة دون أعلام جيله من الخائضين في التجريب الشعري وهو بذلك يؤكد المسؤولية الحضارية التي تلقاها عن التاريخ

---

[1] انظر: معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت ط 2 /1981.

[2] انظر: محي الدين صبحي/ شعر الحقيقة (دراسة في نتاج معين بسيسو) دار الطليعة.

الحضاري للأمة[1] حيث يقول: (صحيح أن الشعر ليس الكلام الموزون المقفي.. ولكن هل يعني رفضه هذا أن يكون عكسه هو الصحيح...)[2] وهو ما يعني تأكيد ضرورة الوزن الشعري لكي تستوفي الشعرية مفهومها الصحيح. لذلك يتساءل: (لماذا تعجز ثروة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية)[3]، ويتضح من هذا أن درويش يرتاب كثيرا في تعامله مع المصطلحات الفنية الجديدة نظرا لتعدد أهدافها المفرضة وانبتاتها عن الواقع العربي المعيش.

يمكن تحديد الخصوصية الموسيقية في المواقف التالية:

أ- الخروجات على السياق الموسيقي (على الأخص في موسيقى تفعلية المتقارب).

ب- طغيان القافية، وتقارب تواترها بحثا عن الإنشادية التراثية.

ج- توظيف الامتداد الإيقاعي للتفعلية/ القافية عن طريق التذييل والترفيل[4].

وكذا تحوير إيقاع تفعيلة الكامل لكي يحمل السياق الموسيقي لبحر البسيط (مستفعلن فعلن) بحثا عن الصيغة الإنشادية.

د- الإسهام في تجريب الكتابة الشعرية المنثورة بعد خروجه من الأرض المحتلة يمتاز درويش عن غيره من الحداثين التجريبيين (أدونيس) في كونه محل ثقة من قبل الدارسين المنظرين نظرا لجمعه بين التراث، والمعاصرة الحداثية، فبناءا على ذلك استعانت نازك الملائكة في أوج ارتدادها إلى النموذج العمودي بشعر درويش في كثير من الطراء،

---

[1] انظر: مجلة الكرمل: ع:6، ربيع 1982، ص: 9 (حيث يستعمل مفهوم الابادة الحضارية).

[2] م.ن، ص: 8.

[3] م.ن، ص: ن.

[4] التذييل هو إضافة ساكن إلى نهاية التفعيلة/ القافية، أما الترفيل فزيادة سبب خفيف إلى نهاية التفعيلة الواقعة في نهاية الجملة الشعرية (النفس الشعري).

والاستحسان[1]، كما فعل الباحث العروضي مصطفى حركات، الشيء نفسه حين طبق النظرية العروضية الحداثية على شعر (درويش)[2].

تحتفل شعرية درويش بكثير من الإشارات في الثقافية الشعرية، التي تظهر لنا قصيدة (قصيدة الرمل) التي يكشف الشاعر فيها عن فلسفة الوزن في دلالة عميقة تنم عن مدى تجاوب دوريش مع القيمة الجمالية لموسيقى الشعر، وايلاعة بتجلية ذلك الجانب في فضاء النص.

((إنّـــــــه الرمــــّـــــــــــل
مساحـــــات من الأفــــكار والمــــرأة
فلنذهب مع الإيقـــــاع حتّى حتفنــــا)[3]

لقد استطاع الشاعر استنكناه المغزى العميق لإيقاع تفعلية الرمل حيث تتبني على الصراع بين الوتد المجموع الثقيل والسببين الخفيفين المائلين إلى الخفة مما يوجد بامتزاج إيقاعيهما نوعا من التوسط بين الخفة والثقل، وبالفعل فقد استطاع لفظ المرأة في النص أن يخفف من امتداد الوتد المجموع وثنائي إيقاعيه عن طريق تزحيف السبب الخفيف الواقع في أول التفعلية: (فاعلاتن – فعلاتن) لأن هذا التغيير يستطيع تحوير إيقاع الرمل المتثاقل إلى خفة الخبب بتكرار الصورة (نعلاتن – نعلاتن – نعلاتن.... إلخ الذي يعطي الصيغة ///0/0///0/0/0////0///0/0/0، وهي صيغة إيقاع الخبب (كما يبدو من الوقت التالي:

(رجل وامرأة يفترقان/ ينفضان......)[4] وفي قصيدة مصوغة على موسيقى تفعلية الرمل يقول: في بدايتها.

---

[1] انظر: قضايا الشعر المعاصر، 7، 22.

[2] انظر: مصطفى حركات/ كتاب العروض/ القصيدة العربية بين النظرية والواقع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، لجزائر دط 1986، ص: 118.

[3] محمود درويش: الديوان، ج2، ص: 497.

[4] م.ن، ص:587.

(في الشارع الخامس حيان، بكى مال على السور الزجاجي...)[1] ففي البداية تمويه لإيقاعي أداة الحزم بإضافة مقطع طويل مغلق إلى أول التفعلية (فاعلاتن) لكي تصير (مستفعلاتن)، ويبدو وأن لذلك صلة بمحاولة القبض على المكونات الفنية الكفيلة بنقل مرارة المأساة التي تطرحها القصيدة عندما يتعلق الأمر بحياة الشتات الفلسطيني. ولهذا يمكن اعتبار مثل المواضع لا الإيقاعية مقاربة نثرية أقرتها القاعدة العروضية، على أن لا يستمر ذلك فيؤثر في إيقاع المتن الشعري صعبة التميز وللانقطاع عما سبقتها نفسيا، وفكريا الأبعد أن ترسخ تجريب الافتتاح التقصيدي.

خصـــائص الوزن المركـــب: تؤكد لنا الوسائل الفنية التي تبنتها الحداثة الشعرية على أن الأمر لا يعدو كونه الانتقال بالممارسة الإبداعية من التعقيد والتعقيد إلى البساطة والارتجال، وفي ذلك إشارة خفية جلية إلى عامل الانعكاسات الحضارية على الأجيال الشعرية، لذلك كان الوزن العروضي الخليلي لصيف مفهوم البيئة الصحرواية التي توحي بالتأزم والاحتباس، مع الأخذ بعين الاعتبار لكل علاقة للذات المبدعة بالمحيط البيئي الاجتماعي.

يبدو أن دروش قد صادف في المعايشة الواقع الفلسطيني المتسم بالغموض والاحتمالات ما يوجد بصفة غير مباشرة بالصوت الشعري التراثي، من ذلك الباب كان ورود للصورة الوزنية الخليلية إلى شعره، فهو دائما يضبط تحولاته الفنية الجمالية بمراجعة الكيفية التقصيدية، وإلحاقها بالاستمرارية التراثية، حتى وإن بدا في بعض شطحاته أكثر ابتعادا عن هذا التواصل، وأول مناخ يستقطب هذه الهوية الوزنية هو مناخ المناجاة، والمناشدة كما يبدو من الوقف التالي:

(عندمـــا يسقـــط القمـــر
كالمرايـــــا المحطـــــة

---

[1] م.ن، ص: 447.

يكبـــر الظــل بيننـــــا

أو الأساطير تحتضـــر

لا تنامـــي حبيبتـــــي

جرحنا صار أوسمة))[1] (مجزوء الخفيف)

نلاحظ على السياق اللغوي كثرة التقطيع الجملي الذي تأثر كثيرا بعوامل التعقيد والتفنيد التي يرفضها الاختلاف في التجاور التفعيلي، مما ينجر عنه تضارب بين مستفعلن الضاربة إلى الخفة، وفاعلاتن المائلة إلى التقيد، والاحتباس. تبعا لذلك فإن النفس الشعري يضطر إلى بنية التقاصر في الشكل الشعري. والظاهر أن درويش يحتاج من حين لآخر الاستراحة في هذه الأجواء الوزنية المتعلقة من هاجس القلق الذي يفرض على الشاعر استمرارية في معاناة الواقع بكثير من الضغط النفسي، الأمر الذي نلحظه يتكرر على مسافات زمنية متباعدة فبعد أن اشتمل الجزء الأول على ظاهرة الوزن التراثي المركب (البسيط الخفيف السريع) غاب ذلك عن فترة الجزء الثاني الذي يمثل فترة ما بعد خروج الشاعر من الأرض المحتلة، حيث انهمك في القبض على عناصر الحداثة تأصيلا، ثم تجديدا، ثم تبرز ظاهرة الاستعانة بالوزن المركب في فترة التأسي التي أعقبت فترة الخروج البيروتي: (موسيقى عربية)[2] على وزن مجزوء الخفيف وقصيدة (عزف منفرد)[3] على وزن البسيط، ويبدو أن الشاعر وفق كثيرا في كسب التجاوب الدلالي بين الفترة النضالية وانكسار الذات الشاعرة، والذات الفلسطينية، إلى جانب الطابع الغنائي الذي تمتاز به هذه الأوزان، باحتمالها لهاجس الرثاء التشكي.وبذلك تكن تمتلك الظاهرة الموسيقية شخصيتها الحضارية كما يظهر من المقطع التالي:

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج1، ص: 299.

[2] محمود درويش/ المختارات الشعرية، ص: 135.

[3] محمود درويش: هي أغنية هي أغنية، ص: 33.

لو عدت يوما إلى ماكـــان هــل أجـــــد
الشيء الذي كـــان والشيء الذي سيكون
العزف منفـــــرد/ والعـــــزف منفـــــرد/

****

من ألف أغنية حاولت أن أولد.
بـــين الرمـــــاد وبين البحـــــر لم أجد.
الأم التي كـــانت الأم التي تلـــــــــــد[3]

وهو ما يمكن تحليله وفق التوزيع التفعيلي الوزن التالي:

(مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
(5) مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلان
مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

بهذا الاستعمال يتبين لنا الخصوصية الشعرية التي يتمتع بها صوت درويش الشعري بين معاصريه، فالطاقة التحويلية التي تتشبع بها قريحته هي سبيله الوحيدة إلى التعامل مع الظاهرة الوزنية، لأنه باستعماله لوزن البحر البسيط على الصورة المستنتجة، يبين لنا عن الثروة الموسيقية التي تزخر بها القاعدة الخليلية التراثية، والشاعر في ذلك يمتلك كل المسوغات الموضوعية لتجريب السياقات الإيقاعية للوزن الشعري التراثي، والبرهان على ذاك الصورة المشتقة المنحوتة التي شكلها درويش من الثراء الإيقاعي لوزن البسيط خلافا للصورة النظمية النمطية المتبعة من قبل الشعراء الآخرين: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) فقد خرج درويش عليها في أكثر من موضوع في مايلي:

أ- لقد كسر في السطر(البيت) الشعري الثاني قاعدتين تراثيتين، صاغيا في ذلك إلى الشروط الانفعالية للهاجس الشعري، أولها إسقاط القاعدة التي تقول بقطع الوصل عند وقوعه في بداية البيت الشعري والذي نقدره بالموضع (أ ش)، والذي يسوع هذا الاستعمال هو أن النظرية الخليلية في هذا الشأن تبدو شكلية ما دام في الإمكان احتمال البنيتين اللغويتين دونما الإلجاء إلى التميز بينهما (استواء التعريف، والتنكر في القيمة الإيقاعية المقطعية)، أما الإضافة التي أحدثها درويش فتتمثل في ظاهرة التذييل الساري على الضرب الأول من القصيدة: (فعلان)، بحثا عن صيغة لمد الصوت الذي يقوي الهوية الإنشادية وهو ما يعني أن الشاعر قد أخل بالنظام الكمي النمطي للصورة البيتية في البحر البسيط، لأنة حسب علمنا لم يجرؤ أي شاعر على تجريب هذا التشكيل الموسيقي

ب- زعزعة البنية البيتية والشطرية بإدخال صوت التقفية إلى أنصاف الأشطار تعزيزا لإيقاع القافية وتقوية للجانب الإنشادي في حال التأسي تشجية وتحزينا للصوت الشعريّ، ورثاء الذات الفلسطينية.

(العزف منفرد/ والعزف منفرد) فبالإضافة إلى المباغتة التي يبنيها العطف المفرغ من القيمة التعددية، التنويعية فإن درويش خرج على النظام البيتي ببنائه القافية على الصورة الموسيقية (مستفعلن فعلن) ذلك ما لا تسمح به النظرية الخليلية، هذا التفريع الإيقاعي الاشتقاقي الذي سيكون عامل وصل بين وزني البحر البسيط وموسيقى تفعيلة الكامل في شعر درويش، يمتلك النفس الشعري الدرويشي سمة الامتداد والتواصل، الشيء الذي يجعل الهاجس ضائقا بالنظام البيتي، وهو ما يجليه الموقف التالي:

((خرجت أدخل أسمائـــي فبعثرهـــا
النسيان، وانقسمت نفسي لتشهرهـــا))[1]

---

[1] محمود درويش: هي أغنية هي أغنية، ص: 27.

إن ابتداء الشطر الثاني من البيت في القصيدة العمودية دال على تحفز في نشاط السياق التغييري لإبتلاء والبنية الشعرية التجزيئية (اشطر/ البيت)، مما يعطي للبيت صفة السطرية بتجاوز البياض الشكلي الفاصل بين الشطرين في القصيدة العمودية. خاصة وأن النموذج المستشهد به قد أضر به التشطير من حيث عزل بين (الفعل/ الفاعل)، لقد تكررت ظاهرة التواصل البنائي بين الشطرين في كل مرة يوظف فيها درويش الأوزان الخليلية، وهو ما كان عاملا فنيا موضوعيا كافيا لإدخال التنويع التركيبي على هذه الصيغة التراثية النمطية.[1]

لقد كان إخراج لـــ البسيط إلى صيغ اشتقاقية كافيا لكي يستثمر درويش طقسه المرحي، الإبهاجي في جر أساليب موسيقية إلى صيغته كما يبدو في هذا الانحراف بموسيقي تفعيلة الكامل إلى وزن بحر البسيط عبر تهيديات إيقاعية تلتقط التأوج الانفعالي.

ففي قصيدة (مديح الظل العالي) المصوغة على موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) بتأوج النفس الشعري لكي لا تستوعبه الوحدة الموسيقية الصافية المكررة، آذاك يعمد على أحداث الشرخ/ الفجوة الاشتقاقية الأولى: (بيروت صورتنا/ بيروت سورتنا)[2] مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن، تلك هي درجة الانحراف الموسيقي الأولى الساعية إلى التنويع الإيقاعي ضمن الوحدة الموسيقية الصافية عن طريق التحولات التالية

(متفاعلن--- مستفعلن--- متفا--- فعلن- وصولا إلى مستفعلن فعلن) وكما نعلم فإن الجملة الموسيقية التكرارية الثنائية (مستفعلن فعلن- أب) هي ربع الكمية الوزنية للبيت الشعري الموزون على البحر البسيط فإن ذلك الانتقال كان قد

---

[1] مما يدل على تشبع شعرية درويش بالثقافة الشعرية التراثية عمده إلى توظيف الصيغ اللغوية الضاربة ببنيتها في أعماق النصوص البلاغية مثل: (وعابر في بلاد الناس: وتقدير خفضه على الجـر بحـرف رب المقدرة في أول الكلام، وهي صيغة مشهورة في شعر إمريء القيس، والنابغة وغيرهما.

[2] محمود درويش: مديح الظل العالي، ص: 28.

سبقته نزوع إلى بنية على الصيغة (فعلن) التي هي متفاعلن محذوفة، ثم تأتي مرحلة تشكلية تستدرج الإيقاع (الكامل) إلى مقاربة وزن بحر البسيط عن تطبيق الانحراف:

((قصـــب هيا كلنــا
وعروشنـــا قصــب))[1]
متفاعلـن فعلــــن
متفاعلـــن فعلـــن)

ثم يصل التدرج البنائي إلى مرحلة الانحراف القصوى لينتقل السياق الموسيقي من موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى وزن البحر البسيط التام حين يقول:

((فــي كـــل مئذنــــة
حـــاو ومغتصــــب
يدعـــوك الأندلـــس
إن حوصـــرت حلـــب)[2]

وهو ما يمكن تشكيله على الصورة التـــالية:

(في كل مئذنـــة حاو ومغتصــب   يدعوك لأندلس إن حوصرت حلب
مستفعلـــن فعلن مستفعلن فعلـــن   مستفعلن فعـلن مستفعلن فعلـــن)

وذلك ما يمثل الانقطاع الحاسم عن المناخ الرسمي للنص الشعري (مديح الظل العالي) نزعم أن ثمة عوامل موضوعية، إيقاعية ساعدت الشاعر على إنجاز هذه الطفرة الفنية الإبداعية في تناسق جمالي متكامل الأسباب، والأدوات، يأتي في مقدمتها أن هذه النقطة من القصيدة تمثل قمة التأوج الموضوعي المشحون بنبرة

---

[1] م.ن، ص: 51.

[2] محمود درويش: مديح الظل العالي، ص: 122.

الغنائية (رثاء الذات) مع طفحان الرؤية الشعرية بالحس الرفض الهاجي، وهو المناخ الدلالي الذي عاشت في ظله القصيدة العمودية تراثيا.كما اتفق التطابق الإيقاعي التركيبي بين التلازمين، اللغوي (المبتدأ/ الخبر) الوزني (مستفعلن فعلن) وهو شعور صادق إذا ما أبنا إلى قصائد المتنبي وألفنيا نزوع وزن بحر البسيط إلى استدعاء الجملة الإسمية: (الخيل والليل والبيداء تعرفني...إلخ)، كما ساعدت البنية القلبية (العكسية) / أ ب – ب أ، على تحفيز السياق الإيقاعي الاشتقاقي وتنشيطه، هذه لميزة هي التي نبهت رجاء النقاش إلى الفطنة الموسيقية لدى الشاعر منذ وقت مبكر، حين قال عنه إنه امتلك قدرة ((المحافظة على الموسيقى الشعرية في قصائده.. على أنه لم يستسلم للموسيقى الخارجية[*] التي كانت كفيله بأن تربطه نهائيا بالمدرسة الشعرية القديمة...))[1]، فهو بذلك يفرق عن باقي الشعراء المعاصرين، كونه لا يتعامل مع الظاهرة الشعرية، مسلما بقيمتها التكوينية النهائية، فلا بد من أن يسمها بخصوصية، وقد وقع حتى مع أقدس الجوانب الفنية في القصيدة العمودية، ألا و هو العروض الخليلي في صورته الوظيفية المتداولة عبر الأجيال الشعرية، يتضح مما سلف أن درويش يملك الفرادة في تجريب موسيقية الشعر، مخالفا غيه من الشعراء، فهو لا يطلق الظاهرة الشعرية التراثية بمجرد انخراطه في التجريب الحداثي، فالوزن الخليلي المركب المعقد بغيب بعد مرحلة المراهقة الشعرية كما بسميها[2] لكي يرتد آلية بعد كثير تجربة، في المرحلة البيروتية في قصيدة (موسيقى عربية) من وزن البسيط.

((ليت الفتى حجر

يا ليتني حجر

أكلما شردت عينان/ شردني

---

[*] يقصد في النقد المعاصر بالموسيقى الخارجية الجانب العروضي الخليلي (الوزن).

[1] محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 122.

[2] انظر: مقدمة الديوان، ج1، ص:8.

هذا السحاب سحابا

كلما حمشت عصفورة أفقا / فتشت عن وثـــــن)[1]

حيث يمكن تخريجه وزنيا على الأنساق التالية

(مستفعلن فعلن...

مستفعلن فعلن

متفعلن فعلن مستفعل/ لن فعلن

مستفعلن فعلن

تفعلن فعلن مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن)

وهي الصورة التوزيعية التي سبق العثور عليها في تصرف الشاعر في وزن البسيط دون مراعاة للجانب الكمي لتوزيع التفاعيل، وإنما هو هنا اتخذ من اللازمة لوزن الموسيقية الإيقاعية (مستفعلن فعلن) جملة موسيقية تمتلك نفس القيمة التي تمتلكها التفعيلة باعتبارها لازمة مويسيقية تكرارية تعين على بث الغنائية والإنشادية مع تهيئة السياق لحمل إيقاع التقفية/ لا شك في أن درويش وهو يسلك هذا المنحى الجمالي المتسم بالفرادة والخصوصية يقع بين نارين، أما الأولى فواردة من كون النظرية الشعرية بمعياريتها التراثية تنمي آليه نظرة التخطي, والتغليط، والثانية لا تعير اهتماما لمحاولته التجديد المتخذة من الوزن الخليلي منطلقا لها واسمة إياه بالمحافظة والكلاسيكية خاصة وأن الحداثة الشعرية اليوم قد اختلفت إلى فريقين بين وازن مموسق وتأثر معاد لكل ماله علاقة بالهوية الشعرية التراثية.

الحداثة الشعرية من منظورالوزن الشعري:

أول ما يصادف باحث الجانب الوزني في الحداثة الشعرية موقف المدرسة الأدونيسية[2] متصفة بالشطط في الإقبال على فتح مجالات التجريب الشعري

---

[1] محمود درويش: المختارات الشعرية، ص: 135.

[2] انظر: أدونيس/ الديوان ج2، ص: 44.

(المدرسة اللبنانية) فبعد أن كتب القصيدة العمودية، ثم القصيدة التفعيلة، والقصيدة الحرة المع الوزن المركب (البسيط الخليلي منقولا من البيتية إلى التسطير الحر المستند الدّفعات الانفعالية، هذا الوزن الذي يقع بدوره في سلسلة تنويع وزنية تتخذ من التمّقطع، والتمّفصل مستويات تنويعية كما يظهر من (تحولات الصّقر) فصل الدّمع، المقطع: ((طاغ أدحرج تاريخي وأذبحه على يديّ وأحييه،/ ولي زمن أقوده، وصباحات أعذّبها/ أعطي لها الليّل، أعطيها السّراب...الخ)).[1]

الذي يكون تحليله الوزني كالتالي:

(مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن متفعلن فعلن /متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن م...إلخ)، هذه الصورة الوزنية هي التي رأيتها عند درويش حين تعرضنا إلى انحرافه بوزن البسيط إلى سياقات موسيقية إيقاعية جديدة.

ثّم جاءت مرحلة فنية في التّجريب الشعري عند أدونيس أصبح عندها يهتم بالبنية التّفعيلية دون مراعاة قانونها النظمي في الوزن الخليلي، لذلك بدت نثرية أكثر من النثر نفسه، فهو يعاقب بين الخفيف، والرمل وغيرها من الأوزان:

((عد إلى كهفك التواريخ أسراب جراد، هذا التاريخ يكن في حضن بغيّ...))[2]

حيث يمكن تخريجه إيقاعيا على النسّق التالي:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن (هذا التاريخ يسكن...إلخ) يتضح أن الوزن يستقيم على بحر الخفيف في الثلاثة التفاعيل الأولى لكي يضطرب بعد التفعيلة الرابعة، باندماج السياق في بنية لغوية غير مستندة إلى أيّ تكرار توقيعي.

لقد سعى كمال أبو ديب إلى مباركة هذه البنية الشعرية من حيث كونها مشتملة على خاصية مسافة التوّتر الإيقاعي (الفجوة) معتبرا الانتقال من: ((فاعلن

---

[1] م.ن، ص: 51.

[2] أدونيس: الديوان، ج2، ص: 633.

إلى فعولن (...) يخلق مسافة توتر حاد، لا على الصعيد الإيقاعي فحسب بل على صعيد البنية الكلية للقصيدة، وتؤسّس بذلك جو الشعرية النثري))[1] غير أنّ تقبل مفهوم (قصيدة النثر)[2]، يبدو من العسير هضمه، نظرا لافتقاره إلى المبررات الحضارية، الجمالية (الفنية) التي تجعل تداوله مباركا بين أهل الأدب، إذ ينبثق أول نقض لشخصيته الفنية من البنية الخلافية التي جرى تناولها (قصيدة النثر) هذا يعني أنّ هناك المقابل (قصيدة الشّعر)، وأنّ الظاهرة الأولى تقوم نقيضا للشّعر لا دعامة تجديدية له، كما أنّ افتقاد هذا المذهب إلى ثقافة نقدية إبداعية فتح الباب للدّعاية الحداثية التي تجمع بين الغموض، والفلسفة، والرفض الثوري، المروق الفكري المعاند، كما يستند أنصار هذا التيار إلى بضعة معطيات حياتية أهمها الانتقال من الجماعة إلى الفرد، ومن الإلقاء إلى القراءة غير أنّ تفريطهم في الوزن العروضي عوض بالاهتمام بالإيقاع، ففي ذلك يقول أدونيس (فمن الخطأ أن نتصور أن الشّعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتّناغم، كذلك من الخطأ القول بأنهما يشكّلان الشّعر كلّه)[3].

غير أنّ مفهوم الإيقاع اتخذ أبعادا فضفاضة، أدّت إلى ظهور خلط اصطلاحي: (الوزن، موسيقى، الموسيقى الدّاخلية، الموسيقى الخارجية، الوزن التفعيلي، التّنغيم، الجرس الذي ساعد أدونيس على هذه المغامرة الشّعرية هو انخراطه فطريا في التجربة الأسطورية، الصوفية، مع اهتمام بالغ بالحياة التاريخية القلقة للبطل التاريخي عبد الرحمن الدّاخل (صقر قريش)، وذلك ما أنجز مناخا توليديا ساعد كثيرا على جرأة التجريب الشعري.

---

(1) كمال أبو ديب في الشعرية، ص: 52.

(2) انظر: مقدمة للشعر العربي، ص: 116 (كما أشار إلى معارضة هذا المذهب محمد ياسر شارف في كتابه: مستقبل الشعر دار الوثبة دط 1982، ص: 81).

(3) مقدمة للشعر العربي، ص: 115.

لم ينخرط شاعر فلسطيني في تجربة تنثير الشعر، كما انخرط الشّاعر عز الدين المناصرة في كتابات (الكنعانياذا)[1]، حيث سلك طبيعة إيقاعية تعتمد التّوقيع اللغّوي (الإغراب في البنية اللغوية صرفا وأسلوبا مع أسطرة الموقف الفكري وبنية السخرية النّافذة)، لذلك يمكن اعتبار المناصرة خطّا تجريبيا مستقلا في إطار الشّعرية الفلسطينية، وربّما يكون قد استفاد من تجربة الماغوط.

لقد قامت الحداثة في صميمها على مقاطعة الرّؤية الشّعرية التراثية، فكان كلّ تنميط محاربا دون أن يسعى أصحاب التيّار في بحث تطوير النّظرية الشّعرية العربية باعتبار قيام العروض الخليلي على ثروة إيقاعية موسيقية هائلة تمتد القيمة الوظيفية للأبنية اللغوية (الصرف البلاغة، المعجم الاشتقاق، النحو التصوير) إذا لا شك في أن المناخات التعبيرية هي بمثابة حقول إيقاعية (إيقاعية الفكرة) فالوصف، والنص والجدل).

من باب الرؤية المنهجية نقول بأن الفصل بين الشعر والنثر بالمعايير الشك لا يثبت أمام إمكانيات التجريب الإبداعية، الآن النثر بسكونيته، وفتور الآية قد يحتاج إليه الإيقاع الشعري الفوار ليوقع به مناخه، وينوع في سياق التراكب اللغوية، مثلما يحتاج النثر هو الآخر إلى غنائية المناخان الشعرية وإنشاديته، فالرؤية الأولى تقول بأن وزن الرجز هي الشعرة الفاصلة يبن الشعر والنثر والثانية تذهب إلى احتساب البنيات اللغوية التكرارية داخلة في صميم في التوقيع الشعري، غير أن تجاوز أدونيس لجانب الوزن في العمل الشعري وصنيعه في ذلك شأن النقد التراثي هو الذي جعله يصرف اهتمامه عن الظاهرة الموسيقية في شعر السياب حين تعرض إلى بحث الشعرية السيابية[2] يبقي السؤال الذي يفتح فضاءات الإشكالية النقدية هو: (كيف يمكن توقيع القصيدة الموزونة (عرضيا أو تفعيليا)،

---

[1] انظر: عز الدين المناصرة: اليوان، ص: 447.

[2] انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص: 211.

والعمل اللاموزون) إذا على الشاعر أن يجد الصيغ التركيبة الأسلوبية التي تنشط المستوى الإيقاعي عن طريق الإغراب والتصويري إذا بإمكاننا ملاحظة المستوى التطويري الذي يلحق الرؤية الشعرية من التبسيط إلى التعقيد.

أثناء هذه الرؤية الشعرية الانتقالية يؤكد أدونيس على ضرورة انحصار الجمالية الشعرية في (مادة الشعر) دون شكلياته[1] بعدما شعر الجيل الشعري بحرج هذا الخروج انبري يجد المبررات الاصطلاحية فقال بصنف جديد أسماء (النثيرة) وعرفه بأنه كلام جيد ذو مقاصد فنية، وبنيات تسطرية مختلفة.

الحداثة الشعرية بين التفعيلية والإيقاع:

لقد رأينا المدرسين الأدونيسية تتفقان على اتخاذ شعرية المتنبي لها في الإقبال على التجريب الشعري[2]، كما تقفان موقف التجاوز للصورة[3] النمطية للقصيدة التراثية في صورتها البلاغية المقعدة (عمود الشعر) لذلك ترى جيل الحداثة ((أن الوزن جزء أساس هام من تكوين القصيدة ذاته لا يمكن التخلي عنه....))[4]، غير أن هناك اهتمام بالجوانب الموسيقية الداخلية التي هي غير البيت أو الشطر أو التفعيلة أو القافية والذي صرفهم إلى هذا الجانب هو غير البحث عن إشراك الجانب الموسيقي في إغناء الدلالات الموضوعية اعتبارا من أن القصيدة قد حادت عما يرجى منها معالجة موضوعية درج على أسرها في معيارية (الغرض الشعري)، فالقصيدة اليوم غادرت لوازمها الشكلية بمجرد تخليها عن ابتغاء (المعاني العقلية)[5]، لكي تصبح كلية منبثقة عن ((لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية دار الآداب بيروت ط1 /1985، ص:94.

[2] أنظر: محمد ياسر شرف / مستقبل الشعر، ص: 84.

[3] انظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 55 حيث خصّ المتنبي بهالة من التقديم الاطمئنان، وتمثله روحا شعرية ما تزال مؤثرة في الأجيال الشعرية.

[4] محمد ياسر شرف / مستقبل الشعر، ص:87.

[5] أدونيس: الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، ص:289.

التعبيرية)[1]، هذه السيرورة التطويرية هي التي وضعت النص الشعري الحداثي في بنية شعرية تحولية تستند في كل مرة إلى قناعة ثقافية جمالية تمثلت في شعر التفعيلة، ثم شعر التوقيع.

شعر التفعيلة:

يطلق اصطلاح (الموسيقي الخارجية) على المستوى الوزني المتخذ من البحر أو التفعيلية بعدا تركيبيا للأسلوب الموسيقي المتبع في القصيدة، وقد كان إضراب الشعراء عن الإقبال على توظيف البحور المركبة متأتيا من صفاء شعور بضرورة العودة بالوزن إلى طبيعته النفسية الحرة، لأن دوائر الخليلية في ذاتها تتركب أصلا في انطلاقتها التكوينية من العصر الموسيقي (الوتد، السبب) ثم من الوحدة الموسيقية وهي التفعلية التي تعني الصفات التنغيمي، لكي تأتي في المرحلة الثالثة البحور المركبة ثنائيا (البحر الطويل البحر البسيط) ثم تلي في ذلك بحور أكثر تعقيدا وتركيبا وهي ثلاثية التلازم التركيبي (الخفيف). إلا أنّ صرامة البنية العروضية الخليلية دفعت بالشّعراء إلى البحر عن صيغة وزنية لا بيتية، فما كان إلا الرجوع إلى التفعيلية، وقد رأى الدكتور عز الدين إسماعيل في ذلك انحارا في مدى الإمكانات التعبيرية، التشكيلية، إذ حاول أن يثير إلى بنية كمية حسابية خلفت البنية البينية يتّم في ضوئها بني السطر الشّعري، وهو ما يترجم الوعي المرحلي في مفهوم الحداثة الشّعرية المقرونة بمرحاة السياب ونازك الملائكة[2] غير أنّ الإنتقال من البحر إلى التفعيلة قد أوجد فظاءات شعرية غنية الإمكانات التعبيرية عندما تجاوز البنية العددية للوزن الشّعري، بالإضافة إلى التنويع في التفعيلة ذاتها، عن طريق اللجوء إلى كسر آلية تكرارها بتحزيف صورتها الأصلية وتدويرها، وتنويع صور ضرب التقفية في السطر الشّعري الواحد، والعمل على أغناء الشّعرية بالطاقة التنغيمية الدّالة لأصوات القوافي المتباينة في القصيدة، فهي (القافية) قد

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص:117.

[2] انظر: د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 86.

تمردت على نظام الحسابي من حيث أضحت عامل توقيع يكمل دلالة السياق التعبيري.

كان الإيقاع قديما حتّى وإن لم يصرّح به للعيان والآذان هو الذي يولد الشعرية حقيقة، أما حداثيا وبعد أن تبدّلت طقوس العربية وتبلّدت الأذواق بفعل العولمة والترجمة والتمدّن فإن (الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع..)[1]، لذلك تكون التفعيلة أصفى الأجواء الداعية إلى تنوع الكيفيات التركيبية في النشاط الشعري، لأن الوزن التفعيلي يقوم في جوهره على نظام تتابع العناصر الموسيقية التي تكون أقرب إلى ملأ من النسيج اللغوي نظرا للتكافؤ التركيبي بين الحرف، فالمقطع الصوتي فالعنصر الموسيقي إذ (الشّاعر الحر[*] يقيم هذا البناء الإيقاعي غير ملتزم إلا بشيء واحد: طريقة معينة في تتابع المقاطع، يمكن أن تتلاءم مع تردد الأنفاس عند الإنشاد)[2]. هذه المرونة هي التي تجعل (... التفعيلات كالقوافي... تستخدم في فقرات قد تطول أو تقصر بحسب النفس الشعري الذي يقصر ويمتد طبقا لانفعال الشاعر...)[3]. بالإضافة إلى ذلك فقد استعان الشاعر المحدث بالثراء الإيقاعي التوزيعي الذي تضيفه الزحافات لسياق التفعيل الموسيقي، وبذلك تكون (ملاذ الشعراء في تغيير الوحدة الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعا للرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن)[4] غير أن الانتقال من البحر الوزني إلى التفعيلة لموسيقى الشعر لا يعني أن كل التفاعيل على مستوى واحد من الثراء الوزني، إذ كان حازم القرطاجني قد تعرض إلى ما ينشط السياق الإيقاعي أو يقيده حسب

---

[1] د.كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين بيروت ط3، 1981، ص: 45.

[*] لقد برزت هذه التسمية أول ما برزت عند ابن عبد ربه في العقد الفريد.

[2] محمد شكري عياد، ص: 108.

[3] د. عبد العزيز المقالح: أصوات من الزمن الجديد، دار العودة بيروت ط980/1، ص: 156.

[4] د.عبد العزيز الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام / أربد، الأردن ط 1 دت، ص: 6.

طبيعة انتظام الأسباب والأوتاد أسماها السباطة و الجعودة تارة[1]، والتناسب تارة أخرى[2]، رابطا تلك التحولات بالوظيفة الدلالية للتركيب الزمني الإيقاعي للوحدة الموسيقية (التفعيلة) حين أشار إلى (تخييل الأغراض بالأوزان)[3]، لذلك فقد رأى التفاوت الإيقاعي الجمالي بين الأوزان كامنا في (الترتيب والمقدار ومضان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السّواكن، أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش...)[4] وتبعا لذلك فقد رأينا درويش يتجاوب نفسيا وجماليا مع بعض التفاعيل دون غيرها نظرا لما تمتلكه من قابليات إيقاعية تنويعة تأتي في القصيدة الواحدة على كثير من أوجه التفعيل متجاوبة مع ما للشاعر من حدة انفعال، وجيشان غنائية فتفعيلة الكامل امتلكت لديه صبغة الخصوصية الإيقاعية من عدة الإقبال على توظيفها، مع قفزها من سعة المناوبة إلى سيطرة الظاهرة، يؤكد ذلك اختصاص تفعيلة الكامل بالمطولات الملحمية، نظرا لما تستدعيه هذه البنية الموسيقية الامتدادية – الامتدادية الاشتقاقية التدويرية من تنويع في الأنسجة اللغوية، نظرا لملاءمة جوها الموسيقي لفاعلية الإرتسال والارتجال (التنقيح) والتداعي، فالمحلل لبنية (متفاعلن) يدرك مدى قدرتها الإيقاعية على التسلسل، والتواصل بحيث يعسر على الشاعر لجم تدفقاته التعبيرية، مع احتمال مناخها الإيقاعي لشتى الدلالات التعبيرية من تصويرية، وسردية، وغنائية، وتفريغية وما إلى ذلك مع الإشارة إلى سعة تعارضها مع البنية الحوارية، والاستفهامية، و التطير القريب تبعا لما وسمناها به من سعة، وامتداد، إذن فالتفعيلة ليست كالبحر العروضي من حيث أنه (...ليس هناك قاعدة ثابتة في اختيار تفعيلة ما لتناسب حالة نفسية معينة،

---

(1) حازم القرطاجني: المنهاج، ص: 260.

(2) م.ن، ص: 246.

(3) م.ن، ص: 266.

(4) م.ن، ص: ن.

والشاعر يستطيع بحسه الموسيقي والفني أن يصل إلى إيقاعه الموسيقي المطلوب دونما تحديد مسبق للتّفعيلة التي سيجري عليها قصيدته)[1].

الخصوصيات الموسيقية، الجمالية لتفعيلة الكامل: تسع تفعيلة (متفاعلن) من حيث البنية المقطعية كمية زمنية هي ذاتها في (مفاعلتن) إلاّ أنّ الفارق الفنّي بينهما كامن في خصوصية الابتداء الإيقاعي، بمعنى التّفاوت الزّمني فـ: (متفا=) سبب ثقيل +سبب خفيف، أو مقطع صوتي قصير + مقطع صوتي قصير + مقطع صوتي طويل وهي البنية الإيقاعية القابلة للتّحرير عن طريق تغيير السّبب الثّقيل الأوّل – مت- المقطعان الصّوتيان القصيران إلى: سبب خفيف يساوي سببا ثقيلا مزاحفا، الشّيء الّذي يعني أنّ المقطع الصّوتي الطّويل يساوي المقطعين القصيرين في حالة الأسباب دون يسري ذلك التقييم على الأوتاد(*)، أمّا بنية (متفاعلتن: الوافر الّتي هي أصل السّلسلة التدّويرية بين الوافر والكامل، فإنها تبدأ ببنية زمنية إيقاعية ثابتة لا تسمح بالتنّويع الإيقاعي نظرا لكونها (وتدا مجموعا)، لأنّه حتّى على مستوى التّجاوب البنائي بين الوحدة اللّغوية والوحدة الموسيقية فإنّ الأوتاد تطلب بنية ثابتة بنيتها الإيقاعية فلا تلقى رمزها (//5) مقروءا بين علامتي حركتيه: كما يبدو من قصيدة: (عاشق من فلسطين)[2]:

(عيونك، شوكة في القلب/ توجعني... وأعبدها/ وأحميها من الريح)[3]. حيث ترجم المواقع: (عيو/ كة / وأعــ/ وأحــ) حركة الوتد المجموع الثّابتة. يمتلك المقطع الصتّي أهمية بالغة في تنشيط السياق الشّعري و هو ما أشرنا إليه عندما بحثنا التبديل بين السبب الثقيل، والسبب الخفيف (المقطعان الصّوتيان القصيران، والمقطع الصّوتي الطّويل). لهذه الأسباب كلّها يقوم البنية الإيقاعية لتفعيلة الكامل باحتضان تفاعيل كلّ من: (الوافر، الزجر، الرمّل) كما يبدو من التداخل التّالي: متفا

---

[1] نزيه أبو نضال:جدل الشّعر والثورة، ص: 221.

[2] محمود درويش: الدّيوان، ج1، ص: 131.

[3] م. ن. ج1، ص: 131.

علن=(بتغيير العنصر رقم 1 من // إلى /5 سبب خفيف إضمارا ينتج بنية تفعيلة الرجّز: (مستفعلن)، ثمّ 1 2 3

تحصل بنيات تدويرية لهذه العناصر الموسيقية تبعا لبدايات الكلام ونهاياته مثلما درجنا على تسميته (التقطيع الدّاخلي) وفق تنوّع الأحوال، وتقاطع الأدوار، لتنتج الصّور الموسيقية التالية: (تفعلن مس = فا علا تن)، ولن يحصل ذلك إلاّ بخروج 2 3 1

السياق الشّعري عن علامات الثّبات الإيقاعي إلى التّدوير الّذي ينقل التّشكيل الشّعري من التطيّر إلى الفقرة (النّصّ) الممتلئ الّذي توهم بنيته الخارجية بالنّثرية واللاّشعرية.

يمكن الفرق بين الصورة الإيقاعية: (متفاعلن)، والصورة الاشتقاقية: (مستفعلن) في الإمكانيات الزّمنية بين كلّ من الإثنتين:

متفاعلن: بنية سكونية تفوق الأخرى بالكمّ المقطعى الهادىء العقلي، باشتمالها على ثلاثة مقاطع قصيرة، وإثنين طويلين، أو خمس حركات وساكنين.

مستفعلن: تتمتع بقابلية إنشداية نظرا لاشتماله على ثلاثة مقاطع طويلة، وإثنين قصيرين، أو أربع حركات، وثلاثة سواكن، لذلك تتبنى النّقلة الاشتقاقية على: التفاضل الكمّي بين المقاطع الطّويلة والمقاطع القصيرة، أو بين الحركات، والسواكن. وفي ذلك يكمن سرّ النشّاط الشّعري الّذي يغني السياقات التّعبيرية بزمنية الامتداد أو التّقاصر (وهكذا أتاحت موسيقى التّفعيلة للشّاعر الحديث إمكانية واسعة للتحرّك خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفّسية...)[1]، هذه السّعة الفنية هي الّتي جعلت الابتداء بـــ (متفا) يفوق الابتداء بـــ (مفا) بين موسيقى الكامل والوافر إذ يكمن التخييلا بين بنيتين واحدة قابلة للتنويع والاشتقاق والتشكيل،

---

[1] د. سعيد الورقي: لغة الشّعر الحديث، مقوّماتها الفنية و طاقاتها الابداعية، دار النهضة العربية للطّباعة والنشّر لبنان ط1984/3، ص: 204.

والأخرى مؤسسة على صرامة البنية المقطعية فلا تسمح بغير تكرار الصورة اللفظية الإيقاعية الواحدة.

لقد رأى النقاد في موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) ميزة الغنائية التي (تتيح للشاعر التعبير عن إحساسة الحزين...)[1].

قابلية موسيقى تفعيلة الكامل للتّنويع اللّغوي: تتسمّ تفعيلة الكامل بطاقة استعيابية لجميع الأبنية الصّرفية (التقطّيع الدّاخلي) بحيث تسمح بإمكانية الاستعانة بالإيقاع الشّعري النّثري الهادىء التّفصيلي الخالي من مواقع التّوتر الغنائي، إذ لا بنية تتعارض و هذه التّفعيلة بدء من الحرف إلى البنيات الوصفية المستطيلة مثل: (عنقودية، شظايانا، فاضطجعي، فلسطينية)[2]، وهي وحدات استطالت داخل البنية التفعيلة حدّ الاستفاضة، وإعارة إيقاعها إلى ما سواها ممّا يجاورها من التّفاعيل، إذ في مثل هذا التّراكب لابدّ من حساب الكمية الإيقاعية بين اللّغة والوزن، كان نقايس بين (متفاعلن–مستفعلن)، والوحدة اللّغوية (عنقودية) فالتّقسيم المقطعي يعطينا: (م/ت/ فا/ ع / لن) ويعطينا الأخرى: (عند / قو/ دي / ي / تن) فبالرغّم من التّكافؤ العددي في النّظام المقطعي العامّ: (5/5) فإنّ هذا التّطابق يزول بمجردّ إحداث المزج الوظيفي بينهما، حيث يتولّدّ لدينا تفاوت في الكمية الزّمنية بين الوحدتين: فالمقاطع القصيرة تمثلها التناسّب: (2 أو 1/1)، والمقاطع الطّويلة يمثلها التناسّب: (2 أو 3 / 4) مما يدل على أنّ البنية الوزنية في الشّعر العربي ليست كمية تكرارية بقدر ما هي إيقاعية زمنية تقوم على خيوط دقيقة واصلة بين الوزن في صورته الشّكلية من جهة، ومن جهة أخرى على مدى التجاوب الزّمني بين اللّغة والوزن، ونظرا لطبيعة التّلازم القرائي بين التفعيلة والمفردة ممّا يقرّب الوحدة من أن تكون بمثابة النّص المستقلّ لفظا عما يجاورها (التّلفيظ) فقد تضر بنية

---

[1] نويه أبو نضال: جدل الشعر والثورة ن ص: 665.

[2] هذه الكلمات مستحرجة من قصة (مديح الظل العالي).

الإيقاعي للكلمة بالقيمة الإنشادية التّلحينية، وقد أشار الدكتور مرتاض إلى ذلك فأسماه (الإيقاع بالصّوت التّام، والإيقاع بالصّوت النّاقص)[1]، تلك المواصفات الإيقاعية لـــ (متفاعلن) هي الّتي جعلت فضاء القصيدة المموسقة بها متعدد البنيات الأسلوبية، نذكر منها:

بنية العطف:

(وباسمك كنت أرفع خيمتي للهاربين من التّجارة والدّعارة والحضارة. كم سنة)[2].

تتفرّد (متفاعلن) بهذه القابلية التّركيبية دون غيرها من التّفاعيل الأخرى ممّا يسمح لها بامتلاك دواعي الاسترسال والتّداعي حتّى لتغدو مثل هذه المحطّات التّعبيرية خصوصية إيقاعية فرعية داخل الدلالة العامّة لهذه التّفعيلة من حيث إمكانية تكرارها في نصوص شعرية أخرى للشّاعر كلّما كانت التّفعيلة (متفاعلن)، لأنّ بنية (الفعيلة) أي التّجارة والدّعارة والحضارة: الفعالة والفعالة والفعالة...إلخ) لا يمكن أن تتعايش مع غير بنية تفعيلة الكامل هذا إذا كانت معرفة أما إذا كانت منكرة فلا تسمح بظهور واو العطف إلاّ سابقة لبنية التّكرار: (وفعالة وفعالة وفعالة...إلخ) وذلك ما يقوي في مناخاتها التّركيبية إمكانية تسهيل عملية الارتجال، وسهولة التّكامل والتسّاوق التّركيبي والدلاّلي بين اللّغة والموسيقى الشّعرية.

أما البنية التكّرارية العطفية الثانية الّتي تستوعبها الطّاقة الإيقاعية لـــ(متفاعلن) فهي التّالية:

(لا الماء عندك، لا الدّواء ولا السّماء ولا الدّماء ولا الشّراع / ولا الأمام ولا الوراء)[3].

---

[1] د.عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص: 208.

[2] محمود درويش: مديح الظّل العالي، ص: 48.

[3] مديح الظلّ العالي، ص: 36.

ما يهمنا في هذا النّفس الشّعري (الجملة الشّعرية) هو جزء: (لا الدّواء ولا السّماء ولا الدّماء ولا الشّراع ولا الأمام ولا الوراء)، حيث قامت البنية التّمهيدية (لا الدّواء بسدّ الحاجة الإيقاعية للوحدة الموسيقية الّتي سبقتها بمنحها كلّ بنيتها ما عدا الهمزة (ء) الّتي استدعت بنية متمّمة لها إيقاعيا هي (ولا) الّتي ستشكّل مع الهمزة (ء+ولا)= (مفتا) وقد سبق وأن قلنا بأن هذا الجزء من (متفاعلن) هو الّذي يسمح بالتّنويع للتّقطيع الدّاخلي الصّرفي لكي يسمح للوتد المجموع (علن) باكتساب صفة الثبات والوحدة الصّوتية: (دوا / سما / دما / شرا / أما / وراء)، كما يمثّل هذا التّكرار اللّغوي الصّرفي المنمط للتركّيب باستراحة الشّاعر من عناء التّنويع التركيبي الّذي يلتقي في إجهاده للذّاكرة بما يتطلّبه النّظم من مجهود تركيبي كما تسمح البنية الإيقاعية لتفعيلة الكامل (متفاعلن) بتوظيف نمط تكراري عاطفي آخر يكون شبيها بالنّمط الّذي رأيناه أولاّ، والّذي يناوب بين الواو العاطفة واللّفظة غير أنّ هذه المرةّ يكون مع الصّورة الرجزيّة المشتقّة عن تفعيلة الكامل (مستفعلن) هذه البنية هي كالتّالي: (والموت يأتينا بكلّ سلاحه الجويّ والبريّ والبحريّ)[1]، معناه وقوع الواو في موضع تكميليّ بعد كلّ صيغة إيقاعية: (/5/5/ +و)= مستفعلن وقد ساعد على ذلك ما في الإشارات (الجوّ، البرّ، البحرّ) من تقارب وتكامل دلالي يستند إلى تحديد الظّرفية.

وهناك من البنيات التّكرارية العطفية ما يتخّد بنية موسيقية إيقاعية تنحرف بالسياق الموسيقي من إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى غيرها من الأجواء الموسيقية كما يتضّح من الموقف التّالي:

(هذا غبار طريقنا، فلترفعــوه/ لهم وحصوننا[*]، أو قلاعا أو ذراعا)[2]. لقد ساعدت البنية التكرارية العطفية: (أو فعالا) على الانحراف بالإيقاع من موسيقى

---

[1] مديح الظّل العالي: ص: 58.

[*] كان يكفي الشاعر كتابتها دون ثبت الواو كما درج على ذلك في الصورة الخطية الإملائية، فالإشـــباع ظاهرة موسيقية إنشادية لا تظهر على المستوى الإملائي الخطّي.

[2] م.ن، ص: 99.

تفعيلة الكامل إلى موسيقى تفعيلة الرّمل: (فاعلاتن) بوقوع الواو العاطفة هذا الموقع التّركيبي التّرتيبي، فالانقطاع اللّفظي الحادّ الّذي تشغله: (أو) يعريها عن اللّواحق والسّوابق ممّا يعطي للبنية: (أو قلاعا/ أو ذراعا /) بنية رملية بطيئة شبيهة بما في تفعيلة الرّمل من دلالتي خفّة يقوم بها السّببان الخفيفان تقيّدها حركة الوتد المجموع (قلا / ذرا//) ممّا يسمح بمجيء المقطع الطّويل من الوتد المجموع: (لا= لا من قلاع، و، را من ذراع)، وبذلك تتفرّد تفعيلة الرّمل بطلب صداها الإيقاعي التطّابقي مع البنية الصّرفية في تكافؤ تمتدّ إلى الجانب الزّمني الصّوتي، ولابد من الإشارة إلى كون هذه الظّاهرة لا تتحقّق إلا عندما تكون (متفاعلن) في صورة (مستفعلن).

تلك البنيات اللّغوية العطفية الّتي يختصّ مجالها بإيقاع موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) دون أن ينازعه فيها إيقاع تفعيلة أخرى. وبما أنّ العطف لغويا يساعد بنية الامتداد التّعبيرية فإنه جلّي مدى إسهام موسيقى تفعيلة الكامل في توليد البنية الملحمية، بعد أن صادفت قابلية تشعيرية في نفسية درويش الغنائية.

وبذلك نفسّر سيطرة تفعيلة الكامل على شعر درويش من جهة ومن جهة أخرى ظفر (الكامليات) بظاهرة الاستطالة والتملّحم الشّعري، المؤسسّ على تنويع السياقات اللّغوية متّسمة النّزوع إلى الامتداد مثل العطف والتكّرار، والتّوصيف، والتّصوير والغنائي وما إليها.

انحراف موسيقى تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى غيرها من المجالات الموسيقية:

تقوم فاعلية الانحراف الموسيقي على مدى غناء النّشاط اللّغوي أسلوبا وإيقاعا فمن ذلك استيعاب هذا الإيقاع لسمتي الاشتقاق والتلاّعب بالألفاظ:

(أمريكا هي الطّاعون والطّاعون أمريكا)[1]

(قصب هياكلنا / وعروشنا قصب)[2]

---

[1] مديح الظلّ العالي، ص: 59.

[2] م.ن، ص: 51.

وهو ما ندعوه بنية قلبية تعمل على بث التكّافؤ والتّوازي، و التقّاطع بين الوحدات اللّغوية، وهي سمة كنّا ارتأيناها عند المتنبيّ عندما يتعلّق الأمر بوزني بحر البسيط، وبحر الكامل، فلقد تأسّست هذه البنية التّلاعبية عن طريق سهولة المراوحة بالنواتين: (متفا=///5) و: (علن=//5) حيث تغيب البنية الاشتقاقية (مستف=5/5) الّتي قد لا تسمح بذلك القّليب: (قصب(///5) هيا(//5) كلنا(///5) وعرو(///5) شنا (//5) قصب(///5)، بحيث تعطينا البنية التّناوبية أب أب أب إلخ.

يكتسي الموقف التعّبيري (حال القول) أهمية بالغة في إنشاء البدايات القولية بعد انقطاع معنوي عماّ سبقه حتّى وإن تواصلا وزنا (تفعيليا)، مثلما يوضّح الموقف الشّعري التّالي ذلك:

(سجّل// مستف

أنا عربيْ : علنمتفا=(مفاعلتن)

ورقم بطاقتي خمسون ألف مفاعلتن مفاعلن فعول

وأطفالي ثمانية مفاعيلنْ مفاعلَتنْ

وتاسعهم..سيأتي بعد صيْفْ)[1] مفاعلتن مفاعيلن فعولْ

لقد ساهمت حرارة الموقف الخطابي السجّالي في إنشاء البنية التّفصيلية بحيث أعطت استقلالية دلالية، إيقاعية للوحدة (سجّل)، الشيّء الّذي يمكن لفظا استهلاليا زائدا لا يدخل في عداد البنية الإيقاعية الرّسمية للقصيدة، باعتبار هذه الفضلة اللّغوية (خزما) وهي ظاهرة إيقاعية وزنية تراثية مثلها مثل (الخرم) ليكون الأول بالزّيادة والثّاني بالنّقصان، وقد عزّز بنية التدّوير والانحراف الموسيقية ما دلّ عليه لفظ (سجلّ) من دلالة عامّة تمهيدية تذهب بإيقاعية إلى استيعاب كلّ تفاصيل النّصّ، وكأنها بذلك تقع خارج بنية النّصّ، مما يعزل قيمتها الموسيقية الوزنية عن فضاء القصيدة، فهي تمتلك إشارة مسرحية بين محمود درويش وموظّف الإدارة

---

[1] محمود درويش: الدّيوان، ج1، ص: 121.

الإسرائيلي حين فاجأه الشّاعر بفلسطينيته بعد أن لم يكن يتوسّم فيه ذلك ظنا أنه إسرائيلي، كما أنّ هناك دلالات موسيقية إيقاعية غريبة عن الأسلوب الموسيقي لتفعيلة الكامل (متفاعلن) تلك الإضافة المتمثلة في: ن +ألف = //55 فعول) الّتي أفادت مطلب الامتداد النّاشئ عن رغبة في كسر الحواجز، في شكل حماسي مواجه، بحث لا نرى لدى غيره من الشّعراء هذا الانجراف الإيقاعي بموسيقى تفعيلة الكامل وهذا يدلّ على أنّ موسيقية درويش كما قال الدكتور عبد العزيز المقالح قد نمت (وتطوّرت غنائيته كما ينمو ويتطوّر إيقاع الحياة)[1] بمعنى أنّ الموسيقى لا تأخذ صورتها المعيارية النظّمية المتوارثة بقدر ما تكتسي بعدا وظيفيا دالاّ، حيث تنتقل فاعلية الإيقاع من المستوى السّطحي الخارجي إلى المستوى البنائي التّشكيلي، حتّى لقد ينازع الجانب اللّغوي قيمته الموضوعية، بحيث تستطيع الجملة الشّعرية اكتساب تعقيد البنية الدلالية ليفتح الإيقاع ضروب تشاكلها وتقلّ سيطرة القراءة النّحوية لإشارات النّصّ. وبذلك (تستطيع الجملة اللّغوية أن تستقلّ عن المستوى الأول لوجودها، وأن تتحررّ منه، فيتغيّر مدلولها، ويتعدّد...)[2]، إذ لا أحد ينكر اقتران المعنى بمستويي توزيع الألفاظ، وتجاوبها أو تباعدها، وذلك ممّا حل نّصّ قصيدة (بطاقة هوية) محل جملة مقول القول، بحيث يصير إعراب النّصّ جملة على المفعولية، وهنا ينتقل الخطاب إلى دلالة (الكلمة)[3].

لقد كان دافع الارتكاز (الوتد المجموع) دافعا حاسما إلى تدوير التّفعيلة من (متفاعلن) إلى (علن متفا = متفاعلن) لأنّ الأوتاد أكثر تحمّلا للنّبر، والتركّيز من الأسباب ممّا يسمح بتسبيق المقاطع الصّوتية المغلقة والقصيرة، مؤاتاة لحال التّعريف بالذّات (الذّات الفلسطينية).

---

[1] أصوات من الزّمن الجديد، ص: 156.

[2] د. عبد الله محمد الغذامي الخطيئة والتكّفير، ص: 298.

[3] من بين أسماء القصيدة في التّراث الأدبي العربي ورود الاصطلاح عليها بـ(الكلمة) مع اقتران تلك بهيئة الارتجال الإنشادية (انظر تقديم الأمالي لقصيدة قيس بن ذريح: (وهي أطول كلمة لقيس) انظر ج2، ص: 314، والاصطلاح يدلّ على تماسكها.

وبذلك يكون الوزن كما قال أدونيس إيقاعا متجددًا في كلّ لحظة[1] بمعنى أنّه إنشائي شأنه شأن اللّغة، يستطيع التّكيّف مع المحطّات التّعبيرية كيفما كانت. وربمّا كان لإيقاعية الإثارة للقافية المقيّدة الانفجارية صلة بذلك التشكّيل الموسيقي كسبا لكلّ أدوات التّوصيل الخطابي، لأنّ الشّاعر عندما عاود الموقف بعد حوالي عشرين سنة في قصيدة (أيّها المارّون بين الكلمات العابرة)، اهتدى إلى صيغة موسيقية ارتكازية تتمثّل في تفعيلة الرّمل الموسومة بالصّرامة النّظمية مثلما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإيقاعها يحمل دلالة التّوكيد والمباشرة ممّا يستدعي أسلوبا خطابيا واضحا: ((...) فاخرجوا من أرضنا / من برّنا من بحرنا/ من قمحنا من ملحنا من جرحنا...)[2].

(فاعلاتن فاعلا /تن فاعلا تن فاعلا/ تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا/)، وإن كنّا نلمح في هذه البنية الإيقاعية انحرافا تركيبيا إلى الرجّز، فلا بأس من ذلك الخروج الوظيفي ما دامت تفعيلة الرجّز هي إحدى الأوجه التدّويرية لتفعيلة الهزج: (مفاعيلن)، وتفعيلة الرّمل، (فاعلاتن)، والسبّب في ذلك عائد إلى البنية الإيقاعية الثابتة الّتي يفضّل الوتد المجموع الظّهور بها: (رجوا / ضنا / رنا /رنا /حنا / حنا / حنا/) حيث يصبّ في البنيات التدّويرية التّالية: (فا علا تن) (تن فا علا)، (علا تن فا)، ولن يتأتىّ الشّاعر ذلك إلاّ بمدى

1 3 2   2 1 3   3 2 1

كفاءته في توظيف الأبنية الصّرفية الدّاخلية ذات الاختلاف التّقطيعي، مع حس جمالي في التّصرف الانفعالي عند التسطّير الشّعري. وبناء على هذا وانطلاقا منه فإن الإمكان الإيقاعي التدّويري هو المبين عن مدى غزارة وثراء التّفعيلة للاشتقاق والتديّر نظرا إلى كونها عائدة بالوزن إلى نفسه التّكويني المتّصل اتصّالا

---

[1] انظر: مقدّمة للشّعر العربي، ص: 116.

[2] انظر: مجلّة كلّ العرب، ع: 311، أغسطس 988، ص: 5.

مباشرا بالنّفس الإنسانية ألا وهو نظام الحركات والسّواكن، أو الأسباب والأوتاد(*)، وهو الّذي دفع بالشّاعر سعدي يوسف إلى استبعاد إمكانية التخلّي عن الإيقاع، وقد قصد به الوزن التّفعيلي حين قال: (من الصّعب علي أن أتّفق مع القائلين بنفي عامل الإيقاع عن القصيدة...)[1]، (بسبب من عدم التّوصّل إلى قيم جديدة في الإيقاع)[2]، وهو موقف الّذي يلتزمه درويش حيال التّجريب الشّعري لمدرسة أدونيس. انطلاقا من قناعته بأنّ التّراث العروضي قابل للتّطوير، والاشتقاق التّنغيمي.

الموقف الإيقاعي الغنائي لموسيقى لتفعيلة الكامل:

(رحلوا وما قالوا	متفـــاعلن فعلن
شيئا عن العودة	مستفـــعلن فعْلنْ
ذبلوا وما مالوا	متفـــاعلن فعلن
عن جمرة الوردة	مستفـــعلن فعلن
عادوا وما عادوا	مستفـــعلن فعلن
لبداية الرحّلة	متفاعلـــن فعلن
والعمر أولاد	مستفـــعلن فعلن
هربوا من القبلة)	متفاعلـــن فعلن

فبالإضافة إلى البنية الإيقاعية الترقيصة لــ (مستفعلن فعلن) فقد عمد الشّاعر المناوبة والمناظرة: (أ ب، ج ب، أ ب، جب) زيادة على النّظام الإنشادي لتوزيع صوت التّقفية: (قالوا، عوده، مالوا، ورده...) بالمخالفة الضمّ (الرّفع)، والنصّب

(*) يتبين لنا بعد تفكيك النظام الإيقاعي الزمني للتفاعيل الخليلية أنّ كلّ الحركة الوزنية للشعر قائمة علـــى الأسباب فقط، وخاصّة السبّب الثّقيل بإعتبار الخفيف ناشئا عن: (سبب خفيف مزاحف + سبب خفيــف) وهذا كله معناه، الحركة والسكّون حيث تكون الحركة أصل السّكون لأنّ السّاكن ناتج عنها، الّذي يعني الذبذبة والتوتر بين الحركة والسكون لإنتاج....

[1] مجلّة الكرمل ع: 1987/23، ص: 66.

[2] م.ن، ص.ن.

(الفتح)، ممّا يولّد بنية مقاربة للبنية العمودية تسمح بتوظيف الغاية الانشادية، الّتي تسم الصّوت الشّعري الفلسطيني، الّذي لا يستطيع أن يكون مفرط التجّريبية بحكم ارتباطه بالدلاّلة الوطنية التّضالّية، الشيّء الّذي دفع بدرويش إلى المراوحة عند التّفعيلة، مطوّرا الرّؤية الشّعرية السيابية المبنية على إيقاع التّفعيلة مع كثير من الولاء للتّراثية ممّا أجاز تسمية هذه المرحلة بكلاسيكية الحداثة.

ترجيز إيقاع تفعيلة الكامل:

يعمد درويش إلى افتتاح القصيدة الكاملية بالصورة الإيقاعية الرّجزية الّتي وإن شابهت (مستفعلن) فإنّها في رأينا تظلّ محتفظة بخصوصيتها الإيقاعية (المقطعية)، تحقيقا للفارق القيمي بين الدلاّلتين: (//= مقطعان قصيران ينتهيان تحويليا إلى: /5 سبب خفيف) غير أنّ هذا التحّولّ التنّازلي كميا، والتصاّعدي زمنيا، يظل يحفظ لهذا الموقع الإيقاعي قيمته التركّيبية، إذ يرتبط إيقاع سببي تفعيلة الرّجز بالمقاطع الطّويلة المفتوحة بينما يستقرّ: (//=/5) إلى مقطع طويل مغلق، بمعنى الاتحّاد في الصّورة والاختلاف في الوظيفة الدّلالية. كما أنّ تفعيلة الرّجز تميل إلى مواصفات البنية التّقطيعية (أي بحصول الامتداد مرتين على الأقل عند كلّ سبب خفيف، بينما تنزع الكامل المرجوزة إلى امتلاك بنية مقطعية طويلة مغلقة لكي تسمح بالتّسييـر والاسترسال، والتّداعي، إذن فالبنية الكاملية انطباعية قصصية تساعد على التقاط الفعل الذّهني، في حين تكون البنية الرّجزية ذات فضاء تاملّي تصويري تقوم المقاطع الطّويلة المفتوحة بتقطيع القراءة (التلّفيظ) في شيء من التوّكيد والتفّصيل: لذلك يختار درويش موسيقى تفعيلة الرّجز (مستفعـلن) كلما دعت الضّرورة إلى محاورة الطّرف الآخر (الإسرائيلي)[*].

---

[*] لذلك اظطر درويش إلى استدعاء البنية (مفاعيلن) في قصيدة (بطاقة هوية) باعتبار هـذه البنيـة هـي (مستفعلن) معكوسة، فالأسباب الخفيفة إذا وقعت أو لا كانت أخرى بالمقطع الطّويل المغلق، و يلزمهـا المقطع الطّويل المفتوح كلما كانت متطرفة آخرا، لأنّ التّفاضل الصّوتي كالقافيـة يحسـن متـأخرا لا متقدما فالبداية للارتكاز ولنّهاية للإشباع لذلك لا تبدأ المساكن ولا تقف على متحرك.

(يا ســاكن الدّبّــــابه

هل يستطيـــع المرء أن يبـــول[*] طول العمــــر في دبّـــابه)[1]

وبتوظيف سكونية إيقاع تفعيلة الرّجز المؤسّسة على الصّيغتين التفعيليتين:

(مستفعـــلن، أو متفعـــلن)، الّتي تعني: (سبب خفيف+سبب خفيف+وتد مجموع) أو: (سبب خفيف مزاحف+ سبب خفيف (الّذي يعني وتدا مجموعا)+ وتد مجموع)، فكلما حصلت البنية: (5//5//) كانت أدعى إلى السكون والهدوء وهي بنية تأمّلية تفكيرية، وهي الغاية الّتي جعلت من (أنشودة المطر) عملا شعريا جامعا ما بين البساطة والرّؤية الكونية الوجودية، الشيّء الّذي جعل من إيقاع تفعيلة الرّجز (مستفعلن) أن تكون موجة إبداعية زامنت الاتجاه الاشتراكي في الشّعر العربي المعاصر عند صلاح عبد الصّبور، والسياب وعبد المعطي حجازي والفيتو ري وغيرهم كثير. وهذه البدايات الشّعرية لقصائد كاملية تدلّ على توجّه درويش إلى بثّ الغموض الموسيقي في افتتاحيته التّقصيدية:

(ما حـــاجتي للمعرفـــة

لم ينـــج منـــي طائـــر أو ســـاحر أو امرأة

العـــرش خاتمة المطـــاف...إلخ)[2]

فلقد وظّف الشّاعر سبع تفعيلات رجزية قبل أن يعلن عن الإيقاع الرسمّي للقصيدة، وهنا تجدر الإشارة إلى توافق التّغيير الإيقاعي عند الدّخول إلى البنية (متفاعلن) مع الأسلوب الإخباري (مبتدأ / خبر) مقاربة للبنية الكاملية الضّاربة بانحرافها الإيقاعي إلى اللازمة الموسيقية لبحر البسيط (مستفعلن فعلن) الّتي تجد

(*) ننسب مثل هذا الاستعمال اللغوي المخل إلى دلالة التوقيع بالفكرة (إيقاع الفكرة) حيث تستيقظ في النّصّ لغة الفضح، والتّعرية.

(1) محمود درويش: معين بسيسو: من وسط الحصار: رسالة إلى جندي إسرائيلي،/ مجلّة الدوحة، ع: 81، سبتمبر 1982، ص: 84.

(2) محمود درويش: هي أغنية، هي أغنية، ص: لا 79.

مقاربتها للبسيط في الصّيغة: (متفــاعلن متفــا= مستفعلن فعلن) كما وسبق أن أشرنا إلى ذلك.

لو رمزنا للصّورة: (متفاعلن) بـــ:أ، وللصّورة: (ستفعلن) بـــ: ب ثمّ أتينا إلى العناصر الموسيقية و رقّمناها كما يلي: السّبب الثّقيل: (1)، والسّبب الخفيف: (2)، والوتد المجموع: (3)، يكون المستوى التّنويعي كالتّالي:

(ب) (ب)/ (ب) (ب)... إلخ وهو مستوى تركيبي
3 2 2   23 2   3 2 2   3 2 2

رتيب لا يتغير إلاّ عند: (الغرش خاتمة المطاف، ولا ضفاف لقوتّي) وعندما يصير التّوزيع التّركيبي التّالي: (مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) الّذي يعني:

ب   أ   أ   أ
(3 2 2)   (3 2 1)   (321)   (321) ألخ

وهناك مستوى تبديلي توقيعي أعمق من مستويي التّفعيلة، والعنصر الموسيقي، مودّاه النّظام المقطعي (الكمّ الزمنّي)، والّذي يستمد أسسه التركّيبية من الأجواء النّفسية للشّاعر، لذلك يكون أخفى هذه المستويات التّويمية، فإذا كانت الأولى قليلة الاحتمال، بيّنة الحساب، فإنّ المستوى المقطعي ذو صلة وطيدة باحتمالات معاناة الذّات الشّاعرة للهاجس الشّعري، لذلك لو رمزنا إلى المقطع الطّويل المفتوح بـــ(–) وإلى المقطع الطّويل المغلق بـــ(/)، وإلى المقطع القصير بـــ (1)، كان توزيع انتظام تواليها كالتّالي:

(–– 1 –، / / 1 /)   ما حاجتي للمعرفــــــة
(// 1 /– – 1 //–1/ / //1/)   لم ينجح مني طّائر أو ساحر أو امرأة
(//1 –11 /1–11 –1 –11/1–) العرش خاتمة المطاف، ولا ضفاف لقوتّي
(11 – 1 – 11 /10 / 1 ـــنــ1 – 1 ن) ومشيئتي قدر. صنعت ألوهتي)

ففي السّطر الأول يتكافأ الامتداد مع التوسّط، وفي الثاني غلب التّوسط على ما سواه، وهما سطران رجزيان، أما الثالث والرّابع فيغلب عليه الطّابع التعّبيري لتقاصر المقاطع، كما نستخلص فاعلية الإيقاع الزّمني المقطعي من حيث تفعلته من كلّ ثّبات انتظام، ممّا يوجد تموجّات تنغيمية تنشّط السياقات اللّغوية، وتلوّن المناحي الانفعالية على تفرعّات الخطاب الشّعري.

تعمل الثّنائية النّووية على استعياب الأساليب اللّغوية التدّويرية، تكرارا، واشتقاقا:

(يجب الّذي يجب)[1]، بحيث تتلازم الدّلالات: (يجب/ متفا)، و(الّذي/علن) وربما أنّ تفعيلة الكامل هي تدوير للصّيغتين، فإن ذلك يسهّل عملية التّكرار اللّغوي خاصّة إذا ما كانت الوحدات اللّغوية ذات بنية صرفية مطابقة للتّركيب الإيقاعي للنّواة[*]. مع الإشارة إلى خفّة النّواة: (///5)، وثقل النّواة: (//5) لأنّ الأولى قابلة لزيادة الخفّة بتحويلها إلى البنية: (/5/5) وهي قاعدة لغوية تخففّ من ثقل بعض البنيات الصّرفية: (أسد، تقرأ ///5 كما تقرأ: //5 بتسكين السّين.

يسلك درويش الأنماط الإنشادية في توقيع القصيدة الموسيقية على تفعيلة الكامل عند التقّفية فيوظّف الظّاهرة الترّاثية: (التّرفيل، والتّذييل أي بزيادة أمّا: سبب خفيف على نهاية التفعيلة الواقعة قافية (متفلا + تن) أو ساكن: (متفاعلا +ن) وهي بنيات غايتها الامتداد الصّوتي لدى التقّفيه كما يتّضح من الموقف التّالي:

(لا تشرحي أسباب هذا الانتحـــار لأصدقائــــــي

لا ترتدي فحم الثّياب، ولاتغطّيني بريحان ورايه)[2]

---

[1] مديح الظلّ العالي: ص: 53

[*] يعني كمال أبو ديب بالنواة كلّ مجموعة مبدوأة بمتحركات و منتهية إلى سكون: (السبّب الخفيــف/5، والوتد المجموع: //5، و الفاصلة الصّغرى:///5، انظر: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص: 64.

[2] محمود درويش: هي أغنية هي أغنية، ص: 72.

لقد تجلت الظاهرة في نهايتي السّطرين: (ر + لأصدقائي، متفاعلاتن أو: حـــان ورايه/ مستفعـــلاتن).

غير أنّ بنية الاستفاضة بالسبّب الخفيف في نهاية السّطر الشّعري قد تتخذ بعدا مراوغا بحيث تعني التّواصل مع ما يليها:

(كانـــو ولا لكـــن كنت وحدك

كم كنـــت وحـــدك تنتمـــي لقصيدتـــي، وتمـــدّ زنـــدك

كي تحـــوّلها ســـلالـــم أو بـــلادا، أو خـــواتم)[1]

فاتجّاه صوت التقّفية إلى الامتداد، والامتلاء في السّطر الأول يهيء بنية التّقفية والترفيل إلى مفاجأة الكفّ على أن يكون كذلك وأن تبع السّطر الأول من حيث الموافقة الإيقاعية: (كم كنـــت وحـــدك: مستفعـــلاتن)، بحيث يكون الصّوت: (دك/ تن) بمثابة إضافة جمالية إنشادية مستقلّة عن سلسلة التّكرار الإيقاعي الواقعة في صلب السّطر الشّعري، غير أنّ بنية التّماثيل في السّطر الموالي: (دك: تن) توهم بدلالة الانقطاع وفق ما سبق، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك بقراءة السّطر الثّالث: كي تحو/) الّتي تساوي: (... تفعلن) وذلك يستوجب إلحاق (دك) الصّوت السّابق، لكي يقع في المتطلّبات الكميّة لتتابع الصّور التفعيلية، الشّيء الّذي تنقل دلالة الصّوت (دك) في السّطر الثّاني من القافية الخارجية إلى قافية داخلية، لأنّها مسلوبة الوقفة الزّمنية بحكم وقوعها سببا خفيفا أوّلا في بنية: (مستفعلن) وهو ما يعني أنّ السّطرين الثّاني والثّالث هما في حال تدوير موسيقي.

هذه التّقنيات الموسيقية المتنوّعة لدى درويش تفرض على المتلقّي القارئ التّسلّح بثقافة شعرية موسيقية تكفل له التّخريج الصّحيح للتّوزيع الإيقاعي في القصيدة الغنائية الحديثة، كمايبدو لنا أنّ كلّ استفاضة إيقاعية تعني النّداء ورمز التّواصل مادام المقطع الطّويل خاصّة المفتوح دالاّ على النّاحية الشّعورية الوجدانية

---

(1) مديح الظّلّ العالي: ص: 25.

للذّات، وهو دفع بدارسي العروض المحدثين إلى تعريف الشّعـر بأنّه: (كلّ شعور انتظمه لفظ موزون ذو معنى منسجم...)[1].

تعارض السّياق الإيقاعي لتفعيلة الكامل مع أسلوبي الحوار والاستفهام:

تبعا لبنية التّدوير الّتي ألفيناها مطلبا إيقاعيا اختصّت به تفعيلة الكامل، فقد تطلّب الامتداد على المستويات: المقطعية الصّوتية، والبنية الصّرفية، والمسافة التّسطيرية فإنّ ذلك يتعارض مع أسلوبي الاستفهام والحوار اللّذين يتعايشان مـع بنية كثرة التّقطيع الصّرفي، والمناوبة الحوارية تستدعي توقّفات زمنية بعدكلّ دور حواري، ونفس الشّيء يتطلّبه الاستفهام؛ حيث يحتاج إلى فارق زمني بين كلّ محطّة كلامية. وقد بدا هذا التّعارض مؤثّرا على غنائية درويش من حيث قيّدها إلى بنية التّقاصر الّتي ليست من خصوصياته الجمالية.

(هل ضاق الطّريق
ومن خطـاك الدّرب يبـدأ يا رفيـق؟
- محاصـر بالبحـر والكتـب المقدّسـة
- انتهينا؟
- لا سنصعد مثل آثار القدامى)[2]

بخبر البنية الإيقاعية للسّطور الشّعرية الحوارية يتّضح لنا تعارض نثرية التّقطيع الحواري مع السّياق الموسيقي ذي الإيقاع الامتدادي الارتسالي لموسيقى تفعيلة الكامل، فالفاصل الزّمني بين (نا) من (انتهينا) وبين: (لا) من (لا سنصعد) يؤثّر في تلازم السّببين الخفيفين الأول والثّاني من: (مستفعلن) حتّى لتغدو عبارة عن: (مس) عنصر إيقاعي منفصل عن: (نف) حتّى وإن كانا أصلا عبارة عن نواة

---

[1] عبد الصّاخب المختار: مجلّة كلّ العرب/ حوار أجراه معه صفاء صنكور /ع: 430 الاثنين 19 نوفمبر 1990 ص: 39، يزعم هذا الباحث أنّه اكتشف دائرة الوحدة لدوائر الخليـل، بحيـث تشـمل بنيتهـا التّحليلية كلّ مجالات العلوم والمعرفة.

[2] محمود درويش:قصيدة بيروت/ المختارات الشّعرية، ص: 170.

واحدة: (///5–متفا). فالصّمت الّذي يتطلّبه الانتقال من شخص محاور إلى آخر يفكّك البنية الغنائية لإيقاع تفعيلة الكامل، ممّا يجعلنا نقول بتعارض جمالية هذه التفعيلة مع أسلوبي الحوار والاستفهام. كما تتكرّر ظاهرة التّعارض الإيقاعي بين الدّلالتين في الموقف التّالي:

(– إلى متى تتكاثر الأحزاب، والطّبقات قلّت يا رفيق الليّل؟
لا أدري،
ولكـــن ربّما أقضي عليـــك...)[1]
(–............. مستـــفعـــ /؟
لن مستـــــفـــ/
علن مستفعلن

فالفاصل التّسطيري بين السّطر الأول والثّاني لا ينبني على الفصل التّدويري، بل لضرورة حوارية.

لقد أرجع الباحثون هذا الغناء الإيقاعي إلى (بساطة الأساس الإيقاعي للشّعر الجديد، وعدم تقيّده بقوانين عديدة صارمة وشكل تامّ التحددّ...)[2] فزوال القافية الانتظامية الصّارمة سمح بإغناء السياقات الإيقاعية تبعا لمستويات التّسلسل التنغيمي لا يكتفي درويش إذ يوظّف النّبرة الغنائية الامتدادية الّتي يتمتّع بها إيقاع تفعيلة الكامل، بل يسعى إلى استدعاء الرّؤية الشعرية المنخرطة في طلب المغالبة، والفروسية الّتي بدورها توجد جوّ الامتداد والتملّحم، لذلك تراه يشعر بنفسه بين الشّعراء محسودا، وهو جانب خاصّ جدّا عميق الغنائية لا يتلاءم مع رؤية هذا العصر وروحه:

(يمدح الشّعراء قتـــلى في مجـــالهـــم،

---

(1) محمود درويش: م.س، ص: 171.

(2) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشّعر الجديد، ص: 203.

ويرتعدون منّي حين أطلع صوتا وظلاّ))[1]
(فاعلن متفاعلن مستفعلن متفا
علن متفاعلن متفاعلن متفا علاتن).

حيث لا تفعيلة كتفعيلة الكامل بطاقتها الامتدادية القابلة للتدوير والاشتقاق تسمح بارتداء هذا الجوّ الهجائي الّذي يقارب التّناحر الهجائي بين الشّعراء قديما. إذن فالصيغة الموسيقية الإيقاعية عند درويش لا تكتفي بالبنية السّطحية بل تتواصل مناخيا مع دلالة الوزن حضاريا، وثقافيا بمعنى أن الشّعر لا ينفصل شعريا عن الرؤية الجمالية التّراثية. وقد رأى عبد الله المجذوب في جانب بحر الكامل بأنّه: ((أكثر بحور الشّعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله-أن أريد به الجدّ- فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر[*] ويجعله أن أريد به إلى العزل وما بمجراه من أبواب اللّين والرّقّة حلوا مع صلصة كصلصة الأجراس، ونوع من الأبّهة...))، غير أنّ ربط الوزن الشعري بأغراض قولية آليا ذلك ما ترفضه الحداثة الشّعرية، فالشّاعر لم يعد مقتنعا بهذا الإلزام الثقافي المعرفي، فالقصائد مع تنوعها تعتبر ذات خط إبداعي تجريبي متواصل، الشيء الذي يصير القصيدة مقطعا شعريا يتجانس، ويتكامل مع المحطات التقصيدية الأخرى، كما أن قلب هذه الرؤية الإبداعية يبدوا صحيحا، فالقصيدة الواحة أضحت مشتملة على مدارس وقصائد، ربما كفت الدلالة على ذلك المفردة الواحة في نظر البنيويين.

أما ما ارتآه عبد الله المجذوب في كون إيقاع الكامل ((كأنما خلق للتغني))[2] فتفسر ذلك ويؤكده علاقة موسيقاه بظاهرة التقفية، فهي (التقفية) لا تلائم التموضع

---

[1] مديح الظلّ العالي، ص: 72.

[*] لقد وجد الدكتور كمال أبوديب صعوبة منهجية منطقية في تركيب النواة (///0) من الكامل حين أراد أن يصوغ كل البحور الشعرية على النواتين (فا، علن) فما كان عليه إلا أن قال (نقدر في هذه المرحلة من الدراسة ان نتقبل تقسيمها القسري/ في البنية الإيقاعية للشعر العربي)، ص:54.

[2] انظر: المرجع المذكور، ص: 246.

في نهاية الوتد المجموع: (متفاعــ(لن)) نظرا لصرامة هذا المقطع وانغلاقه، وإنما تختار الموضعين:

1- أمّا وقوعها علامة صويتة على النواة ((///0: متفا = فعلن) المقتطعة من التفعلية الأم: (وأنا التوازن بين يجب)[1]، حيث تتكامل البنيات: (يجب/ فعلن).

2- وقوعها علامة صوتية (قافية) على الوتد (علن) المذال أو المرفل: (الفتح مر في حقول الآخرين/ والماء مالح والغيم فولاذ/ وهذا النجم جارح[2] حيث تعطينا البنية الغنائية الإنشادية التالية:

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

مستفعلاتن

مستـــــفلن مستفعـــــلن مستفـــــعلان

بالنظر إلى ما تشيعه بحة (حرف الحاء) من دلالة إيقاعية لهذا الموقف الشعري فقد وافق إيقاع تفعيلة الكامل: (متفاعلن) على البنية التراثية التأوبية في ما يخص القافية: (ين/لح)، ثم: (الإيقاع الخفي المقارب للبنية) الوزنية لبحر البسيط: (مستفعلن معلن) التي تبدو أكثر إثارة و تطربنا. مع ما سبق وأن أشرنا اليه من طابع الملاءمة والتكامل التركيبي بين الجملة الأسمية: الأخبارية وبين صيغة البسيط من حيث البنية الثنائية: (مبتدأ / خبر) و(مستفعلن/ فعلن)، إذا غالبا ما تكون بنية المقدمة (المسند إليه)/ (مستفعلن) أطول تركيبا من البنية الثانية الإخبارية الخاتمة للجملة الموسيقية النحوية: وهو ما يتجلى فارقا بنيويا بين: (القمح/ و/ مر وبين: الماء/ ومالح النجم/ جارح)، دون تفويت الإشارة إلى بساطة التركيبتين

---

[1] مديح الظل العالي، ص: 01.

[2] م ن، ص:17.

الموسيقية واللغوية دون تقديم أو تأخيــر أو حــذف أي بالاتجــاه السهمي الواحد: (أ ب).

يعمد درويش في بعض الأحوال إلى بث القافية في المتن الشعري حتى لتقع داخل البنية الإيقاعية للتفعيلة، كأن تقع في نهاية السبب الخفيف من: (متافعلن) عند: (فا) لكي يولد زمن فاصل بين نواتي الوحدة الموسيقية الوحدة، وعندها أما يترجم ذلك يكونه قافية داخلية سجعيه أو يكون ذلك التواضع القافي بمثابة إجبار النصعلى الانقطاع الموسيقي الذي يؤسس للتدوير بين الكامل، والوافر ((بيروت/ ليلا:

آه، يا أفقا تبدى

من حذاء مقابل/ لا تنغلق

لا تنغلق أبدا

لئلا...))[1]

فقد وقعت القافية: (سدي، دا) داخل البنية الإيقاعية للتفعلية مما يحدث توتراً بين الانقطاع أو الاستمرار, إغناء للمسار الإنشاذي في القصيدة.

لقد استدعي الظرف البيروتي العبثي القاهر موسيقى بفعيلة الكامل لكي يجد فيها بنية الإميداد، الشيء الذي جعل قصيدة بيروت تطلب استمرارها وتمامها في قصيدة (مديح الظل العالي)، فكان الموقف الختامي: (ولد أطاح بكل ألواح الوصايا والمرايا / ثم....نــام))[2]، لا ينفعل تجريبيا عن بداية (مديح الظل العالي بحر لأيلول الجديد.....))[3]، فكأن الاستمرارية الزمانية سمحت لها تيث القصديتين بالتواصل، والتكامل على غرار سيفيان أبي الطيب المتنبي، وروميات أبي فراس الحمداني. لقد ساعد ما في إيقاع تفعلية الكامل من قابلية للاسترسال والتداعي على

---

[1] مديح الظل العالي: ص 72.

[2] قصيدة بيروت، المختارات، ص: 177.

[3] مديح الظل العالي: ص 5.

إعادة التقاط النهاية من القصيدة الأولى, الشيء الذي دفع بعبد الله المجذوب إلى القول بأن هذا الوزن قابل للاتصاف بالأسلوب الموسيقى ((السهل الممتنع))[1]، فهو ينطوي على أسرار جمالية لا تتأتى إلا للشعراء ذوي الرؤية الشعرية الإبداعية حقا.

البنية السردية خصوصية تركيبية يتمتع بها إيقاع تفعلية الكامل نظر الغنائه الإيقاعي، مثلما يلي:

((من أين تبدأ أرضه/ من جسمه المحتل بالمستعمرات/ الطائرات. الانقلابات. الخرافات. الأناشيد الرديئة، والمواعيد البطيئة))[2] يتطلب الانتظام التعدادي السردي الاتزان بين الاسترسال والتوقيع المتماشي مع نسق التفعلية المتبعة في القصيد: (الطائرات/ الانقلابات (ت) /=(ت) الأناشيد (د)/ (د) لكي تفسد البنية الصرفية المطابقة لتفعيلة الرمل: (فاعلاتن)، ولم يحصل ذلك إلا عندما حور الشاعر بنية الكامل إلى الرجز ثم الرمل لفظا (تقطيعا)، أماّ قوله: ((مرت بين كفينا عصافير عصافير....))، في قصيدة موسيقية على إيقاع تفعيلة الرمل (فاعلاتن) فدليل على إماكنية تعايش إيقاعي تفعيلي الكامل والوافر.

تكمن فاعلية المناونة بين النواتين: (///5) و:(/5/5) في ما ينتاب الشيّاق التعبيري من خفة، أو تثاقل، باعتبار توالي المتحركات يشيع إيقاع الهدوء والاستقرار، أما بنية الأسباب فعكس ذلك، حيث الخفة والنشاط الإيقاعي، وبما الحالين ذواتا اتصال مباشر بالجانب الانفعالي القريب من مفهوم الشعر فأن المراوحة بينهما تكتسي صفة التوقيع الدلالي.

وحسبنا بعد هذا التوغل في بحث الجوانب الجمالية لإيقاع تفعيلة الكامل أن نكون قد أبناّ عن خصوصية شعرية من خصوصيات درويش، وإن كانت قد احتلت

---

[1] انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 2، ص:173.

[2] محمود درويش: الديوان، ج 2 / ص:323.

صدارة نفسية الإيقاع الشعري لديه، فإنه ما انفك يجرب مجالات إيقاعية أخرى مثل تفعيلة المنقار المتقارب، وتفعيلة الرمل والرجز.

السمات الجمالية، الإيقاعية لتفعيلة المتقارب:

يتّصف إيقاع تفعيلة المتقارب بالسّذاجة، والرّتابة، الأمر الّذي جعل حضوره يقلّ في أشعار القدماء، فهو لم يرد سوى في شكل مقطوعات شعرية، غير مشرّف بموضوع، ولا موسوم بمزية، لأنّ ازدواج بنيته الإيقاعية المناوبة بين: (الوتد المجموع، والسبّب الخفيف)، وتقارب توالي الأوتاد المجموعة في سلسلة توقيعه جعل ثقل الوتد، وتقيّده بالثّبات متغلّبا على سعي السبب الخيف إلى تخفيف السياق الإيقاعي، خاصة إذا كان السبب واقعا بعد الوتد مما لا يسمح بتغيير صرامة الوتد بتزحيف السبب الخفيف، كما هو شأن موسيقى تفعيلة المتدارك: (فاعلن: /5//5)=(///5، أي فاصلة صغرى) وللمتقارب شيء مقارب لهذا التّحول، ولكن بصورة مختلفة تتمثّل في إمكانية تحول السياق الإيقاعي للمتقارب إلى سياق معكوسه: (المتدارك) ولكن بتفاضل وتد مجموع يعزل البنية المتداركية الخببية، وبد أحداث زحاف القبض (وهو حذف الخامس ساكنا)، حيث تنتج البنية التالية: (فعول فعول فعول فعول..إلخ) وهي الصيغة الّتي تفضي إلى عزل الوتد المجموع الأول: (فعو) والجمع بين السبب الخفيف المزاحف والوتد المجموع الذي يليه: (ل+ فعو=///5=فعلن)، وأثناءها يمكن إخراج موسيقى تفعيلة المتقارب من رتابتها وإيقاعها العسكري النّشيدي. غير أنّ درويش وإن كان قد ذهب هذا المذهب في بعض صياغته الشّعرية إلاّ أنّه بقي وفيا لاستظهار الصّرامة الإيقاعية لهذا الإيقاع، باعتبار الصّيغة الخببية منبنية على التّسارع الإيقاعي الّذي يسمح ببناء الفكرة، ودرويش شاعر قضية تحتم عليه الاتزان في الطرّح الشّعري، علىغير طرائق شعراء الحداثة التّجريبيين الآخرين. توضّح البنية الشّعرية التالية ما ذهبنا إليه:

((...أن يتموّج...أن يتزوّج...أو يتضرّج بالقطن))[1]

لقد وردت هذه الصيغة في قصيدة الأرض النشيدية الّتي تحتفل بعيد الأرض، فهي بذلك مطالبة بإشاعة جوّ الإيقاع الصّارم الّذي يشكّل البعد النضالي الذي يجب أن تتمتّع به الذّات الفلسطينية في الشتات، و يكون تخريجها إيقاعيا كما يلي: (عول فعول فعول– فعول– فعول فعول فـ....) وهو ما معناه (/5 ///5 ///5 ///5 ///5 ///5 /) = فع فعلن فعلن فعن فعلن فـــ...) بهذا يتجلّى التّنويع الإيقاعي الانحرافي بين المتقارب والمتدارك المخبّ يشكّل درويش لوحات إيقاعية يصير ظهورها توقيعا تنويعا داخل الإطار الإيقاعي العام الأساسي في القصيدة. ممّا يؤكّد متانة التّلازم الدّلالي بين موسيقى الشّعر الحرّ وبين التوترات النفسية للذّات المبدعة، كما يدل على أنّ الإيقاع الموسيقي هو في أساسه مستوى دلالي يؤثّر للجمالية اللّغوية الخاصّة بالصّوت الشّعري.

ينبني إيقاع تفعيلة الرّمل من الناحية الزمنية المقطعية على ثلاثة مقاطع: (فـــ/ عو / لن)، قصير، وطويلان، وهو يقلّل من ظهور المقاطع الطويلة في نسيجه الموسيقي، حتّى إذا ما استهدفت الشاعر تجميل الصورة الموسيقية بذلك عمد إلى ما ذكرناه، من تحويل المتقارب إلى الخبب، لكي يسمح بتغييب صرامة التقطيع المتقاربة، ففي تسلسل الإيقاع ينتج اعتماد المقاطع الطويلة.

نظرا لقلّة الكميّة الإيقاعية التي تتركب من تفعيلة المتقارب فإنها (التفعيلة) تتسم بالتطابق التقطيعي بينها وبين الوحدة اللّغوية:

((أسمي التراب امتدادا لروحي

أسمي يدي رصيف الجروح

أسمي الحصى أجنحة/))[2]

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج2، ص: 524.

[2] محمود درويش: الديوان، ج2، ص: 517.

وهو ما يطابق التوزيع التالي:

أسمي	التراب	امتدادا	لروحي
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

حيث يتجلى الإيقاع النّشيدي الذي يفيد التوكيد والإصرار، والمقصدية.

لقد ارتفعت الرّؤية الشّعرية الدّرويشية بموسيقى تفعيلة المتقارب من السذّاجة إلى الجمال، ومن الوضوح إلى الغموض انطلاقا من قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، كماكان الشّأن بارتقاء بدر شاكر السياب بإيقاع موسيقى تفعيلة الرّجز (حمار الشعراء) في بدء من ((أنشودة المطر))[1]، والسرّ الكامن من وراء الطابع الجمالي الذي صاغ فيه درويش القصيدة السّرحانية متأت من سعيه إلى محو سذاجة الرّتابة والوضوح النظمي اللذين ظلاّ يقفان بهذا الوزن دون حيازته شغف الشّعراء، معتمدا في كل ذلك على لعبة التّفاوت التّركيبي بين التفعيلة والمفردة حيث لا يقع التقطيعان التفعيلي والصرفي إلاّ داخل البنية، فالتفعيلة تقع داخل المفردة، والمفردة داخل التفعيلة، وذلك مرده إلى عدم قدرة التفعيلة على اسيتعاب البنيات اللغوية الصّرفية للوحدة اللّغوية:

((... على باب غرفته قال لي: إنّهم يقتلون بلا سبب))[2]

لقد حصلت البنية التشابكية بين النظامين الإيقاعي واللغوي بدء من (...على...إلى...يقتلون) بنسبة: 6/7 تقطيعات. مما نثر البنية الشعرية استعانة بما يفهم من التركيب اللغوي الرّاقي الذي اتخذ بنية محايدة عن طريق التغييب (هو) و(المحادثة السرية الخاصة بين درويش وعزّ الدّين قلق)، فالتفاصيل المطروحة توحي بخلوها من الدلالة الشعرية ظاهريا، لكن بتعمق الطابع الغنائي الاغترابي فإن البنية الشعرية تتخذ منحى جماليا خاصا لا تماثله التجارب الأخرى هذا النّزوع

---

[1] انظر: بدر شاكر السياب/ الديوان: 474.

[2] محمود درويش: الحوار الأخير في باريس، المختارات الشّعرية، ص: 143.

الفني الجمالي هو الذي نقل البنية الإيقاعية لتفعيلة المتقارب من البنية السّطرية النّظمية إلى البنية الملحمية الممتدة التسلسل الموسيقي.

سعيا وراء البحث عن البنية الإيقاعية المغايرة لبنية الانضباط التفعيلي، يلجأ درويش إلى التنويع في بنية التفعيلة الواقعة قافية (الضرب)، فالصورة المحدودة لصيغة الضّرب لم تعد متجاوبة مع الرؤية الحداثية: (فعولن، فعول فعل)، لذلك عمد إلى الاستعانة بالبنية الصرفية للقافية:

((ومازال يلعب في دمه يحسبه رغوة العتبه

تقمّص دور الشهود ودور الشّهيد، ولم يبلغ الانكسار ولا الغلبة وحيدا، يرمم ما انهار منا ومنه، ومن آخر الخشبة))[1].

لقد ساهمت بنية التقفية: (العتبه/ الغلبة/ الخشبة) في نقل الإيقاع إلى الوحدة: (5///) بعد أن أجري عليها زحاف القبض إلى جانب علّة الحذف (حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة)، فظهور بنية التقفية في البنية اللّفظية: (الفعله) أغنت حقل التنويع الإيقاعي بعد إضافة الصياغة اللغوية إلى الصياغة الوزنية (العروضية) وبعد الحصول على التجميع الإيقاعي: (ل+فعو)= (فعلن).

لأنّنا ألفنا ذلك محصورا في بنية صرفية واضحة الفصل بين: (ل من فعول) و: (فعو) من التفعيلة الخاتمة للسّطر الشعري مثلما تدل على ذلك القصائد الأخرى المصوغة على إيقاع موسيقى تفعيلة المتقارب[2]، فالظاهرة المشار إليها تنقل دلالة القافية من الهامش، والشّكل الخارجي إلى الاتصال بصلب البنية اللغوية للخطاب الشّعري، بمعنى إخفاء فاصل التقطيع الصرفي بين التفعيلتين الخاتمتين للسطر الشعري، بحيث تغدو الصياغة اللغوية متفوقة على الجانب النّظمي للنّص مغلقة للمعطيات التركيبية من تفعيلة أو قاعدة نحوية، لذلك فالإيقاع ((يحاول الخروج من

---

[1] محمود درويش: ورد أقلّ، ص: 78.

[2] أنظر مثلا قصيدة: (بقاياك للصقر) م.ن، ص: 75.

الزمن الإيقاعي القديم. يحاول أن يؤسس إشكاليته الخاصة..لذلك فهو أساسا و انسجاما مع بنية القصيدة، يستعين بالإيقاع المرسل...))[1]، وهذا يجعل الجانب الموسيقي الإيقاعي غير منفصل عن مجمل الأدوات الفنية التي تجتمع من أجل تجلية الدلالة الشعرية في النّص، حيث لم تعد عقلية معيارية كما كانت عليه في الرؤية الشعرية التراثية إذ قليلا ما كانت الإيقاعية (العروضية) مسهمة في التشكيل الشعري. فلقد غدت الطاقة الموسيقية مساعدة على الإيصال[2].

استعياب موسيقى تفعيلة المتقارب للنّص غير المموسق (الموزون): يعمد درويش إلى تناص الموقع واللاموقع في إطار النص الواحد انطلاقا من إيجاد البنية الإيقاعية التي تذهب بموسيقى تفعيلة المتقارب إلى النشيدية والمقاربة للعمودية، وذلك ما يثير إيقاع التنوع في الأجواء الموسيقية في النص الواحد، وقد بدأ أول هذا التوجه في قصيدة: (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)[3]، عندما خلّل السياق التعبيري بتفكيك الكلام إلى رموز صوتية، حملت معنى إفراغ الخطاب السياسي من جدوى الفعل النضالي:

((وتكتب ض.ظ.ق.ص.ع.وتهرب منها لأن هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها))[4] فباعتبار البنية: (وتكت/ (فعول)، بنية وزنية يبقى ما يليها من صياغة موسيقية سرعان ما تذوب في التفكيك الحرفي للمفردات مكتفية بإنشاء الحركة الأولى من الوتد المجموع من الوحدة (فعولن) ألا وهي: (ـــب/) لكي تعادل البنية: (ض.ظ.ق. ص.ع) البنية الإيقاعية المتبقية من التفعيلة المشروع فيها: (ـــعولن) وهو تصرف خاص في الصّياغة الموسيقية للنّصّ الشّعري الحديث، غير أنّ درويش لا يلتزم النهج ذاته في موقف مشابه لما سبق تبيانه، ((نقصهم بالخروف

---

[1] إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، ص:151.

[2] انظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 115.

[3] أنظر: الديوان، ج1، ص: 177.

[4] م.ن، ص: 192.

السمينة: ض.ظ.ص.ق.ع. ثم نقول انتصرنا...))[1]، يتخذ السياق الموسيقي صفة التواصل بين الوحدتين: (السمينة...ثم) وهو ما يترجم إلى: (فعو فـ......ـعول)، لكي تتخذ التوزيع: (ض.ظ.ص...إلخ) بنية اعتراضية تقع خارج السياق الموسيقي للنص الشعري وبهذا يتّضح أنّ درويش لا يعطي الجانب الموسيقي حضورا صارما بقدر ما يسعى إلى خلخته من حين إلى آخر مكتفيا بالصورة الموسيقية الكلية للسياق الشعري، وقد ترسم هذا المنحى الجمالي في شعريته حين سلك الوجهة ذاتها في قصيدة: ((طريق دمشق))[2]، أمّا الوجه الثاني لبنية التجاوز الإيقاعي الموسيقي في شعر درويش فتعكسه نقاط الخروج على موسيقى الشعر، وقد ارتكز هذا الخروج على القصائد المموسقة على تفعيلة المتقارب (فعولن) نظرا لما يواجه الشّاعر أثناء أسلبتها من صرامة نظمية نشيدية تسطح الخطاب وتحيله إلى تركيبة بسيطة تخلو من كل تركيب حداثي، فلقد اشتملت مجموعة: (ورد أقلّ) المموسقة في مجموعها على تفعيلة المتقارب (فعولن) على عدة خروجات لا نقف منها موقف التخطّي بقدر ما نذهب إلى تخريجها دلاليا على أنّها معلما على الخصوصية الشّعرية:

علاقة الخروج عن السياق الموسيقي بالموقف الحوار التّفصيلي:

((وقد يخجلون من الكلمات التي سنقول لها عن رحيل بلا فائدة/

... يعرف أنّ الجنود يعودون/))[3]

فإذا كانت البنية: (...ئده/ فعل) تعلم نهاية السّطر الشّعري دلاليا وموسيقيا فإنّ ما يليها: (...يعرف...) يدل على أنّ البنية الموسيقية ناقصة بحركة واحدة حيث تجرّ البنية الإيقاعية إلى الاتسام بظاهرة: (الخرم) تراثيا غير أنّ موقعها كان لا يتعدّى حذف الحركة الأولى من الوتد المجموع من التفعيلة الأولى، أمّا وقد وقعت ها هنا في عمق المتن الشعري فلا نفسّرها بغير سعي الشّاعر على تعقيد

---

[1] الديوان، ج2، ص: 193.

[2] م.ن، ص: 368.

[3] قصيدة (الحوار الأخير في باريس) المرجع المذكور، ص: 151.

البنية الإيقاعية الموسيقية، وكأنّه بذلك يقرّ بتعارض الوزن في بعض الأحيان مع السياق الدّلالي للنّصّ الشّعري ممّا يوجب تجاوز إلحاح البنية الموسيقية على اتخّاذ الصورة النظمية مخرجا تشكيليا لها.

كما قد يتّخذ بنية الخروج على السياق الموسيقي ضرورة تركيبية يستدعيها توظيف التنّاص:

((هل جنيت على أحد عندما قلت أنّي: رأيت أحد عشر كوكبا، والشّمس والقمر رأيتهم لـــي ساجدين))[1].

تحاول بنية التناص مراوغة القارئ عن طريق تشويش علامة الترقيم: (:) لأنّها توهم ببداية النّصّ القرآني الموظّف في القصيدة، كما كان من الواجب وضع علامة الفصل بعد القول لكي تؤثر على بداية الآية القرآنية[*] بعد أن توافق وحدتين موسيقيتين: (...أنّي رأيت...). غير أنّ بنية التناص يمكنها أن يكفل جانبا إيقاعيا هامّا، يتمثل في التوقيع الفكري للنّصّ الشّعري، حيث يغدو التنويع الدّلالي مصدر تعجيب للذّات وتطريب لها.

جمالية إتلاف التّفاعيل في موسيقى تفعيلة المتقارب: لا أحد ينكر ما لسرعة توالي الوحدات الموسيقية وبالتالي عناصرها الموسيقية (وتد+ سبب خفيف) من ثقل إيقاعي يقيد سياق تسيير النّصّ الشّعري، وذلك ممّا ينعكس مباشرة على السياق اللغوي الذي بدوره يعطي القيمة الجمالية لإنشادية القصيدة، وانطلاقا من رغبة في حصر التّكامل الدّلالي بين البنيتين الإيقاعية، واللغوية نعمد إلى تبيان كلّ نمط تفعيلي وما يلائمه من التّراكيب اللغوية:

---

[1] ورد أقل: ص: 77.

[*] نص الآية القرآنية: (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشّمس والقمر رأيـــتهم لي ساجدين) الآية4، سورة يوسف.

بنية القبض: (فعول)، يلائمها سياق الأخبار الذي ينقل الصلة الدّلالية من اللغة إلى الإيقاع، كأن يقول: ((... كان اللقاء سريعا))[1]، حيث انتقل سياق الإخبار ببنيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع مجرّدا الوحدة (فعول) من نونها الفاصلة بين الوحدات الموسيقية بعد أن كفل السياق الإخباري ضرورة احتياج الوحدتين: (اللّقاء/سريعا) إلى بنية التّكامل الدّلالي بتضافر الإيقاعين اللّغوي النّحوي والإيقاعي الموسيقي.

من أسوأ الأبنية الإيقاعية التي يستمدّها الوزن من البنية اللغوية الإعرابية ذلك القلق الصّوتي التّركيبي الذي يتمثل في التنوين باعتبارها إيقاع تقييد لا إيقاع تسيير، يحتّم على الإنشاد التّوقف عند نون التّعليم لنهاية التفعيلة: (ــن) منبنيا على نظام المقطع الصوتي الطّويل المغلق الذي يفيد القلق والاضطراب، حيث يؤثر في إنسيابية السياق بتفكيكه إلى جملة من الانقطاعات النظمية، لذلك اتفّق الشّعراء حسيا على جعل هذه البنية التقطيعية خاتمة للسّطر الشّعري بغية التّخفيف من حدة التّوين بالوقوف عليه مسكنّا:

((كان لقائي قصيرا/ وكان وداعي سريعا/))

((قلت لها باختصار شديد/ تشبهين الكآبة))

ففي السّطر الثّاني جرّت المطابقة الوصفية إلى التباع التوقيعي ممّا أخلّ بالسياق مؤديا إلى الفصل القسري بين السّطور الشّعرية بناء على صرامة الفصل التي يفرضها إيقاع التنوين. حيث وقع السّطر الثّاني في محلّ جملة مقول القول للسّطر الأول. وقد أثر التنوين بحدّته المقطعية على تسارع الإيقاع زمنيا، مع عزله عن التواصل مع سلسلة التناغم الإيقاعي التي تستهدفها الجملة الشعرية، والجملة الموسيقية، أمّا إذا أبنا إلى غير ذلك من نظام التواصل الإيقاعي في تفعيلة المتقارب (فعولن) فإنّنا نجد أفضلها ما بني على الإشباع الصوتي، والامتداد الزمني، أو ما وصل بلام التعريف، لأنّ هذه الأخيرة تعطي بنية تركيبية أكثر تلاحما من غيرها

حتّى ليغدو التنغيم تركيبا مزجيان باديا في شكل تسلسل إيقاعي لا يعبأ بغير المقاييس الزمنية للسياق الشعري، وقد كان في رأينا السبب الكافي لتفوّق الصّيغة الإيقاعية لقصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، وتلك هي البنية التي أعطت لبنية المغايرة (صورة التنوين) بعدها الدّلالي في القصيدة مفيدة التوكيد والوضوح الدّلالي: ((...فاجأنا مطر ورصاص...))، ((...هنا الأرض سجّادة والحقائب غربه))[1].

لقد عملت بنية التنوين: (رن، صن) على إيقاظ السياق الإيقاعي من الرّومانسية بشدّة إلى الواقع المشحون بالقتل والفوضى عن طريق إظهار الرّتابة الإيقاعية للتفعيلة (فعولن). وهكذا يتبين لنا أنّ تفعيلة المتقارب توظّف غناء مقطعيا زمنيا تنغيميا يعطيها رؤية الحداثة الشّعرية، وينقلها من إيقاع الإنشاد إلى إيقاع الدّلالة.

الدّلالة الجمالية لموسيقى تفعيلة الرّجز:

يستمد درويش بنية الهدوء الإيقاعي من مصدرين دلالين، يتمثلان في البحث عن بنية إيقاعية كفيلة باحتواء الموقف الشعري المتوجّه إلى الطّرف الإسرائيلي، وهي بنية تشترط الرّتابة والوضوح، فلذلك تلائمها تفعيلة الرّجز، أمّا الهويّة الثانية فهي طبيعة فنية ترمي إلى القبض على علاقة الحواس بالصورة الشّعرية انطلاقا من تأثّر الشّاعر بالإيقاع التوارثي، تستقي البنية الإيقاعية لتفعيلة الرّجز مقوّماتها التّعبيرية من نظام توالي مقاطعها الصّوتية التي تكثر فيها الفواصل الزمنية في رتابة توحي بقيام العنصر الموسيقي مقام الوحدة الموسيقية (التفعيلة)، مس تف علن، وحتّى إذا ما أراد الشّاعر التّخفيف من التوقّفات فإنّه يسقط في رتابة إيقاع الوتد المجموع الصّارمة في صورة خبن التفعيلة: (مستفعلن ــ =متفعلن)، فتظهر البنيتان: (متف/ علن) فكأنّ البنية الإيقاعية بتوقفاتها تلك تعمل على استدعاء

---

[1] محمود درويش: الديوان، ج2، ص: 177.

المستوى الفكري الواضح المنطقي وصولا إلى المباشرة والخطابية شريطة العمل على تجنّب البنية الإيقاعية الخببية المتسارعة المتجلية في زحاف الطّيّ: (مستفعلن: /5///5) حيث تكسر صرامة الوتد المجموع، لأنّ في هذه الصورة الخببية (/5///5) يلتقي كل من الرمل المخبون التّفعيلة: (فعلاتن: ///5/5) لتعطي بنية معكوسة لمطوي الرّجز بالمناوبة بين: (سبب خفيف، فاصلة صغرى ثمّ: (فاصلة صغرى، سبب خفيف)، وهي بنية متسارعة لا يوافق البنية الفكرية التأّملية لشعرية درويش خلافا لما انساق وراءه شعراء الحداثة في آخر تجاربهم.

بناء على هذا التحليل الجامع بين تفعيلة الرّجز، وتفعيلة الرّمل، والهزج فإنّنا نذهب إلى قرار المناخ التدويري لكل قصيدة صيغت على إحدى هذه التفعاعيل، انطلاقا من تنويع السياقات والأساليب اللّغوية، وطبيعة الانساق التفكيري في النص، كما تتدرج هذه الرؤية الإيقاعية في سياق اعتبار الأسلوب الموسيقي الحديث منبنيا على القيمة الإيقاعية، الزمنية للعناصر الموسيقية، والمقاطع الصّوتية بحثا عن مناخ تنغيمي ينقل الوظيفة الموسيقية من الخارج إلى الدّاخل الدّلالي.

الدّافع الفكري المنهجي: استغل درويش رتابة إيقاع تفعيلة الزجّز لكي يبني النص الشعري المحاور للطّرف الإسرائيلي، الشيء الذي يستوجب بنية إيقاعية رتيبة، غنية بمواقع الانقطاع التّركيبي لكي تتيح للشّاعر فرصة لبناء الفكرة الحجّة لذلك كانت قصيدة: ((جنديّ يحلم بالزنّابق البيضاء))[1]، القائمة الدّلالة علىٰ صراع بين الشّاعر وبين جنديّ إسرائيلي، أيهّما ينجح في إمالة عاطفة هاته المراة إليه، وكل منهما يدفع بالحجة حجّة أخرى، وذلك ممّا أكسب هذه القصيدة بنية فصصية عقلية منطقية تعمل أسلوب المعالجة والحوار من أجل الوصول إلى الرؤّية الشعرية المحاورة للطّرف الآخر، وممّا يبيّن صحّة التّجاوب الإيقاعي مع هذا المنحى الفكري مفاضلة الشاعر بين الوجوه الإيقاعية الثلاثة لتفعيلة الرّجز: (مستفعلن

---

[1] الديوان، ج1، ص: 311.

متفعلن مستفعلن، أي: /5/5//5 أو //5//5 أو /5///5 لكي تقفز الصورة الإيقاعية الأكثر تفصيلا و رتابة (//5//5) إلى صدارة التّوظيف باعتبارها محتوية على بنية وتدية: (وتد مجموع + وتد مجموع) لتعقيل السياق التعبيري ثمّ تليها بنية: (/5/5//5) ذات القيمة الغنائية القادرة على إغناء السياق التعبيري بالتنويع المقطعي الزمني وصولا إلى الإقلال من صورة: (مستعلن المطوية: 5///5) تحاشيا لسياق التّسارع الإيقاعي غير المساعد على تحديد البناء الفكري في النص الشعري. وقد كان المناخ الإيقاعي أكثر مشابهة لإيقاع قصيدة: (من وسط الحصار:رسالة إلى جندي إسرائيلي)[1] المصوغة على تفعيلة الرّجز:

(مستفعلن) سعيا وراء الوظيفة التوصيلية ذات الإيقاع المتقارب للنثّرية:

((..... لنسألك /من الذي يحاصر الآخر/ من يستوطن الحديد/ أم الذي يعيش في النشيد))[2].

حيث يمون تخريجها الإيقاعي وفق التوزيع التالي: ((متفعلن/ متفعلن/ متفعلن متفعــ/ لن مستفعلن فعول/ متفعلن متفعلن فعول)).

وهو ما يوافق بنية الاستفهام والمحاجاة.

انطلاقا من تبين يتأكد لنا مدى ارتباط الظّاهرة الإيقاعية الموسيقية في شعر درويش بالناحية الدلالية الوظيفية تجاوزا لقصور المستوى الموسيقي واختصاصة بالجانب التّطريبي الشّيء الذي يجعل درويش ذا خصوصية حداثية بين مجايليه.

لولا تأسيس البداية التّقصيدية للظّاهرة الموسيقية الإيقاعية في النص الشعري المؤسس على تفعيلة الرّمل: (فاعلاتن) لا تختلط الأمر بين الصّيغتين: (فاعلاتن،

---

[1] مجلة الدوحة ع: 81، سبتمبر 1982، ص: 84.

[2] محمود درويش: قصيدة: (سنة أخرى فقط) مجلة الدوحة ع:86 ابريل 1982، ص: 74.

مستفعلن) نظرا لكونهما قائمتين على سياق التّدوير الإيقاعي بين: (سببين خفيفين، ووتد مجموع)، فإذا أخذنا المقطع الشّعري:

((أصدقائي، من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة))، فعوض تطرّف الوتد في الرّجز، يتخذ مرتبة وسطية في تفعيلة الرّمل لكي يعمل على تقييد حركتي السببين الخفيفين/ (فا...تن) بعد أن كانا متجاورين في الرّجز إذن فالمقاربة الإيقاعية بينهما كانت كفيلة باستدعاء التماثّل التّفكيري في القصائد المؤسسة على الرجز أو الرّمل.لذلك تعطينا البنية الشعرية في المقطع السابق تركيبا مزدوجا بين الرمل والرجز الأول ينشأ تأسيسا من البداية: (أصدقا...) لكي يتلقّفه إيقاع تفعيلة الرّجز المنفكّ عن تدوير تفعيلة الرّمل انطلاقا من العنصر: (ئي من تبق/فئي...الخ: مستفعلن م...).

يستدعي إيقاع تفعيلة الرجز حضور البنية اللغوية التعليلية مثل: (كي، لأنّ، أن) وكذا أدوات الحصر: (إلاّ، إنمّا) وهي كلّها أدوات تستقي دلالاتها من البنية العقلية المنطقية للسياق الشّعري مالتفصيل والترتيب والاحتجاج. إذ بالتركيز على نبر الأصوات يتمّ إيجاد دلالة التّوكيد، لأنّ الظاهرة النّحوية التوكيدية لا تخلو من التّركيز، والاعتماد على نبر المواقف الصّوتية: (التّشديد، إضافة نون التّوكيد تكرار اللّفظ (التوكيد اللّفظي)...الخ.

يدّل اختصاص الظّاهرة الموسيقية بنمط تعبيري ما في شعر الحداثة على مدى الوظيفة الدّلالية التي أولتها الحداثة للإيقاع الشّعري، تبعا لموافقات الحال التي تقتضي التّعامل مع تفعيلة معينة مثل توظيف موسيقى تفعيلة الكامل في تغطية أحداث بيروت ثمّ الاستراحة على إيقاع تفعيلة المتقارب في فترة ما بعد ذلك، كما يبدو من مجموعة ((ورد أقلّ))[1]، لقد كان ذلك كافيا لقيام التفسيرات الاجتماعية حول الظاهرة الموسيقية في الشّعر الحديث، من ذلك إرجاعهم توظيف موسيقى

---

[1] محمود درويش: ورد أقلّ المؤسسة العربية للدراسات والنّشر ط2، 1987.

تفعيلة الرّجز على كونه: ((الأقرب إلى التعبير عن القضايا الجماعية التي تهم القطاعات العريضة من جماهير الشّعب العربي...))[1]، فالذي كان دافعا لدرويش إلى توظيف موسيقى تفعيلة الرّجز هو ذاته الذي أملى على بدر شاكر السياب كتابة (أنشودة المطر) كما كان مناخا إيقاعيا استدعى قصيدة: ((الحزن))[2]، فالرتابة الإيقاعية التفصيلية تساعد الشّاعر على التقاط الصورة البصرية، والمعاني المتأملة لا ((وضرورة الإخلاص لطبيعة الشّعور الذي تتحرّك به النفّس تقضي بأن تكون الصّورة التعبيرية بكل مقوماتها-والمقوم الموسيقي بصفة أساسية فيه-طليقة تتحرّك مع هذا الشعور في مرونة وطواعية))[3]، فالانقطاعات التفصيلية الحاصلة بين العناصر الموسيقية المكوّنة لتفعيلة الرّجز تساعد على أعمال الفكر، أو كما قال لحازم القرطاجني: ((أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النّظم إلى الألفاظ، لأنّ الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الإطّراد من أوصاف جهة إلى جهة))[4]، إذن ((فالشعر تركيبات لغوية تختص به))[5] وهذا ما يجعلنا نقول بضرورة التّلاحم التّركيبي الدّلالي بين اللغة والوزن تحقيقا لأعمق بعد جمالي لشعرية الشّعر.

إذن فلدرويش فترات من الاتجاه إلى كتابة القصيدة القضية التي تغيّب الجانب الإنشادي تحتضنها إيقاعات كفيلة بالإشارة إلى التّوّجه الفكري للنّصّ الشّعري، خاصّة إذا ما أبعدت عن لغتها نظام المقاطع الصّوتية الطّويلة المفتوحة التي تساهم كثيرا في إشاعة الجانب التنغيمي الإنشادي.

---

[1] حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1987، ص: 291.

[2] صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة بيروت ط1/ 1972، ص: 32.

[3] د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص: 109.

[4] المنهاج، ص: 363.

[5] السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية، دراسة أسلوبية / دار الأندلس ط2/ 1981، ص: 63.

دور الإيقاع الشّعري في إضفاء الجمالية على القصيدة الحديثة:

ليست التفعيلة الغاية القصوى في موسقة القصيدة الحديثة باعتبارها معرّضة للتّسطيح، والنظّمية لذلك لجأ الشّاعر المحدث إلى البحث عن مستويات توقيعية أخرى تكفل لنصّه خصوصية الفرادة والتجريب الحداثي، ((إنّ لجرس اللّفظة، ووقع تأليف أصوات حروفها وحركاتها على الأذن دورا هاما في إثارة الانفعال المناسب، فالإيقاع الدّخلي للألفاظ، والجوّ الموسيقي الذي يحدثه عند النّطق بها، يعتبر من أهمّ المنبّهات المثيرة للانفعالات الخاصّة المناسبة))[1]، لذلك تبدو دلالة الإيقاع شاملة لمفهومي الشّعر والنّثر، لأنّها مزيّة جمالية أكثر التصاقا بالمادة اللّغوية، بل أنّمن المواضيع النّحوية البلاغية كفيلة بتمثيل الجانب الإيقاعي أحسن تمثيل، من ذلك إيقاع الفصل بين الموصوف وصفته، الشّيء الذي يولّد بنية دلالية زمنية اعتراضية تكمن لذاتها في تأجيل التواصل التعبيري إلى ما بعد إنشاء نص اعتراضي يقوم مقام التّفسير أو التّفصيل التّفريغي، مثلما يبدو من تعبير درويش: ((وأمريكا على الأسوار تهدي كلّ طفل لعبة للموت عنقودية))[2].

فتوسطّ (للموت) بين التلازم اللّفظي: (لعبة/ عنقودية) أثمر إيقاعيا فكريا حادّا ساهم في رسم خصوصية شعرية الموقف الشعري، كما يمكن أن يرمي أسلوب وقوع الاسم صفة للاسم على الغاية الجمالية الإيقاعية ذاتها من حيث إحداث عنصر المفاجأة الأسلوبية خاصّة وقد توافر حضوره في شعر درويش حتّى غدا ظاهرة إيقاعية تستمدّ جماليتها من الكلام المحذوف المؤوّل:

((أحبّك..أم أحبّ نتيجتي في حبّك التّكوين))[3]، حيث يكون تأويل الكلام: (حبّك/ الذي يشبه/ التّكوين)، بقيام جدلية بين المقروء والمتصوّر ذهنيا ينوب عن ذلك الإشعاع الدّلالي المتولّد غناء النّصّ بالجيوب الدّلالية. وبلجوء اللاّزمون إلى

---

(1) د. مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية، ص: 41.

(2) مديح الظّل العالي، ص: 85.

(3) الديوان ج 2، ص: 424.

الشّعري يحدث العكس كما في المثال التالي: ((...لأنّ القائد اليساري، الذي سلّحته الأمس وحميته، لا يتورع عن القول أن الفلسطيني شديد الصرّاخ، يحول خلافا على حادثة سير إلى كارثة، ويبالغ في وصف ما ينتابه من أذى (ويسمّي كلّ موت مجزرة، يسمي كلّ موت مجزرة)...))[1]، فالمقطع الأخير مسوغ على إيقاع موسيقى تفعيلة الرّمل الموافق للانقباض النّفسي الذي يمر به الذّات حين ذكر الموت، لذلك يكون الشّعري مبثوثا في كلّ شيء و أمّا توقيع السياق بالتفعيل فإنشادية ترمي إلى تعليم التّأوج الدّلالي للفكرة الشّعرية، لكي يحصل هذا التمّازج الدّلالي بين الشّعري والنّثري بعد المقاربة يمكن اعتبار العروض الخليلي بنية جزئية من إيقاعية الشعرية العربية، فهي تمثّل الجانب المستقر المنمّط من حركة توقيع النّصّ الشّعري، يمكن أن تجد جذورها في أقوال المتصوّفة والرّومانسيين مثلما يتجلّى من قول أبي حيان التّوحيدي: ((... مما فتق به الرتّق ورتق به الفتق، وأصلح به الفاسد، ولم به الشّعث وقرّب به البعيد، وبعّد به القريب، وحقّق به الحقّ، وأبطل به الباطل...))[2].

لقد اختار النص لنفسه بنية إيقاعية خاصة لا تشاركه فيها باقي الإبداعات، اعتمادا على إيقاع المبني للمجهول، والمغايرة الضدّية: (قرب به البعيد، وبعدّ القريب لذلك يكون الإيقاع كامنا في ((حركة مكوّنات النّصّ))[3]، إذن فالبنية الأسلوبية تولّد غناء إيقاعيا داخل الوزن التّفعيلي، غير أنّ الشعراء ليسوا سواسية في ذلك كما أنّ الارتكاز على توقيع النص الشعري يعمق حداثة النص، ويحرّره من سلطة التفعيلة[4]، مع تقوية توقيع الشّعري بالنّثري إذ غالبا ما تعرقل التفعيلة الغاية الدّلالية[5].

---

(1) محمود درويش: حنين مكبوت إلى بيروت/ مجلة اليوم السابع، ع: 97، السنة الثانية الاثنين مارس 1986، ص: 24.

(2) الإمتاع والمؤانسة: أحمد أمين، أحمد الزّين، دار مكتبة الحياة لبنان د.ط/د.ت، ص: 137.

(3) يمني العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة بيروت ط1/1983، ص: 101.

(4) انظر: شربل داغر: الشّعرية العربية الحديثة (تحليل نصّي)، ص:55.

(5) يدل على ذلك وقوع القافية في بعض الأحيان فاصلة بين المسند والمسند اليه: (وأنّ الكلام الذي نتبعه / هو الكارثة/)) انظر: هي أغنية هي أغنية، ص:96.

يوقّع النّظام المقطعي السياق الشّعري أحسن توقيع، إذا ما روعي الذّوق السليم في احترام المسافة الزّمنية اللاّزمة لإقامة النّفس القرائي الإنشادي، فتوافر الكلمة على التناسب التركيبي بين الحركات والسّواكن، بين المقاطع الطّويلة المفتوحة من جهة وبين النّظامين (المقطع الطويل المغلق والمقطع القصير) يتّسم النّصّ بالتّناغمية تبعا لذلك فإنّ الإيقاع ((ينتسب بالتّأكيد إلى الشعر العربي التّقليدي من حيث مميزاته الأساسية مثل الخطابة والشّرح والطّموح إلى الوصول بالسّامع حتّى مرحلة الإقناع عبر الإلحاح الموسيقي المركّز))[1] الأمر الذي يؤكّد صلة درويش بالظّاهرة الشّعرية التّراثية.

القيمة الإيقاعية الجمالية للصّوت اللّغوي:

يعمد درويش إلى توظيف القيمة الإيقاعية التّنغيمية للصّوت اللّغوي: ((بيروت صورتنا/ بيروت سورتنا))[2]، فالفارق التركيبي بين العبارتين يكمن في الفارق الصّوتي التّنغيمي بين: (الصّاد السّين)، لم نر هذا الاهتمام بالصوت اللّغوي إلاّ في القافية قديما، إذن فمن بين المناحي التوقيعية عمد درويش إلى توظيف التجنيس الصّوتي:

((أبوك احتمى بالنّصوص، وجاء اللّصوص/ ولست شديدا ولست شهيدا))[3]

فالظّاهر أنّ درويش في بنائه للإيقاع التنغيمي المستند إلى الانحراف بالصّوت انحراف تجنيسيا، ينتقل من الشدّة إلى الضّعف، ومن الحدّة إلى الرّخاوة في بنية تتبّع التّدرّج المخرجي: ((إني خرجت من الصّيف والسّيف))[4] لذلك ((فالوزن قالب أي فضاء صوتي محدّد ومغلق، في حين أن الإيقاع ليس إلاّ المبدأ

---

(1) عصام محفوظ: دفتر الثقافة العربية الحديثة دار الكتاب اللّبناني ط1/ 1973، ص: 85.

(2) مديح الظل العالي، ص: 28.

(3) الديوان ج2، ص: 185.

(4) الديوان، ج2، ص: 360.

الموسيقي للنّظام الشعري))[1]، كما أنّ الاهتمام بالحرف أدّى إلى ظهور ((المعنى الصّوتي))[2]. في سياق التّبديل والتّجنيس، والتّقفية.

علاقة المستوى التنغيمي بالجانب الإيقاعي الجمالي للقصيدة الحديثة: لا شكّ في أنّ البنية اللفظية ناتجة عن ائتلاف صوتي أملاه العرف الاجتماعي الوظيفي، حيث تتفاوت الألفاظ في طبيعة تركيبها التنغيمي،انطلاقا من قيم صوتية (الصّفات الصوتية) (الجهر، الهمس، الشّدّة، الرّخاوة، والتوسطّ) وهناك صفات خاصة متمثلة في: (الإطباق، اللّين، المدّ، الاستطالة، التفشّي، الصفّير، الغنة)، تأتي الغنة مقدمة المواصفات الصوتية لجمالية للتركيب الشعري التنغيمي، يؤكد ذلك انحصار التقفية في القصيدة العمودية في صفة الغنة[*]، فالاتّصاف بها يكسب القصيدة طابع الليونة والتّطريب، وتجويد الصوت (التنغيم)، وهو ما يفرز صرف السياق عن المعاضلة والمنافرة الصوتية، إذ ينبغي على التّوزّع المخرجي أن يراعي تباعد مسافة تحقيق الصّوت بين نقاط المخارج الصوتية، فكلّما اكتسب اللّسان إمكانية إتقان لفظها.هذا مع مراعاة الاتجاه المخرجي للأصوات المكوّنة للكلمات بكون أفضلها ما يوافق سياق الإخراج اللّفظي (الزّفير)، ودونها قيمة ما جرى مجرى البلع حيث تستقر الأصوات داخل الجوف فلا يظهر لها رنينا. وأفضل ترتيب لذلك ترتيب الخليل بن أحمد الفراهدي بدء من الحلق إلى الشفتين. يبقى أن نشير إلى أهمية المراوحة المخرجية بين المنطقتين المتنائيتين تسهيلا لتحريك اللّسان، وتحقيقا للوضوح الصوتي، الجرسي الذي يجلي الإنشادية ويقويها. وسنرسم الشكل البياني الدّال على ذلك:

---

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ص:286.

[2] تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، ص: 44.

[*] يؤكد الظاهرة الجمالية مذهب المتنبي في اختيار صوت القافية بالرّغم من اتسامه بالرعونة، والفروسية، انظر الديوان القافية: (اللاّم والميم والنون).

تقتضي البنية الإنشادية حصول المسافة التوترية على المستويين المتعامدين من المستوى الأفقي رقم(1) إلى (17) مثل الكلمة: (أب، حبّ، الخ) أمّا على المستوى العمودي فيحسن بالتنغيم توتير الحركة الإيقاعية عن طريق المناوبة بين الضمّة والخفضة مع تخليل ذلك ببعض الفصل بينهما بحركتي الفتح (النّصب، والتسكّين) والبنية الشعرية بين كل ذلك لا تذهب مذهب اليقين فيصوغ ذلك باعتبار الجزئيات اللّغوية الصوتية موغلة في الجانب النّفسي من الذّات الشّاعرة، يتحكّم فيها الانفعال والنّشاط الحسّي الوجداني، وهو ما لا دخل للعقل فيه.

(الضمة الارتفاع) (1)

تتحققّ الجمالية التنغيمية جلية في المواقف الغنائية لشعر درويش كما يبدو من المقطع التالي: ((قمر على بعلبـــــك / ودم على بـــــيروت/

يا حلـــــو من صبـــتّك / فرســـــا من الياقـــوت /

قل لي، ومن كبـــّك / نهـــــرين في تابـــوت /

يا ليت لي قلبــــك / لأمـــــوت حين أمـــوت /))[1]

فأصواتها موزعة بين الحلقية: (القاف)، وشفوية (الباء، الميم) الشيء الذي يكفل للسياق الشعري مسافة توترية مغنية للإنشادية، فالمسافة المخرجية بين القاف والميم، والعين واللاّم، والرّاء تضمن لحركة اللّسان إمكانية تحقيق الصوت على أحسن حاَل لفظية. فشرط الفصاحة يشترط في الكلمة أن تكون متآلفة المخارج(1)، غير أنّ من هنات التركيب الشّعري تبقى اعتماد الشّاعر للحروف الضعيفة مواقع نبر(الياء، الهاء) حيث لا يستقيم تشديدها ولا إحلالها محلّ تعليم التجنيس لأنّها تحمل صفة الاختفاء.

---

[1] محمود درويش: قصيدة بيروت/ المختارات الشعرية، ص: 146.

بدراسة الجانب الموسيقي الإيقاعي في شعر درويش تتجلّى لنا قيمة الإسهام التّحديثي الذي أضافه الشاعر إلى مناخات التجريب التحديثي، فقد جرب مقاربة التراثية المنغلقة على النّموذج الخليلي، الذي ينفي الظّاهرة الحداثية بمجرّد وقوعها تحت الظّاهرة الاصطلاحية، وإن كان درويش قد استفاد من بنية الإنشادية والخطابية التي وجد فيها المناخ الإيقاعي القابل لتحمّل متطلّبات الطّرح الشّعري الملتزم بالقضية الوطنية، كما كان متقبلا للجانب الحداثي المتعلق في طرح خصوصيات التحول الجمالي فكتبت القصيدة المنثورة التجريبية ممزوجة بالمقطع الشعري التفعيلي، لكي يستقر به المطاف في تطوير البنية الإيقاعية التفعلية التي كان بدأها السياب، وغادرها شعراء الحداثة بعد مرور بها غير مثمر لإمكانيات الإيقاعية. غير أن موسيقية القصيدة الدرويشية جعلت يختص بعض المناخات الموسيقية كاعتماد تفعيلتي الكامل والمتقارب علامتين من علامات الخصوصية في الجمالية الشعرية.

الخــاتـمة

إذا كان لهذا البحث من نتيجة يزعم التوصل إليها، فكيفية أنه خلص بعد سعيه إلى تفكيك بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش إلى إدراك مدي الارتباط العضوي الوظيفي بين السمة الشعرية الغالية على شخصية الإبداعية وبين المسالك (القيم) الجمالية التي ينتخبها الهاجس عن تشبع عميق بما تحمله القيم من جمع الطرح الموضوعي، والامتناع الفني الجمالي الذي يبقى غاية خفية حاضرة عند إنجاز كل نص شعري وتبعا لذلك فالدلالة الشعرية لا تختار صياغتها بتوسيط النظرية النقدية وبين التشكيل الشعري، بل يصيركل ذلك متولدا منبحسا عن حرارة، وفعالية الموقف التأملي الذي يعي تلذذ إفراغ النص ويؤجل التصنيف والتوصيف في نهاية المطاف، ويبدأ في الانخراط في وظيفة الجمالية على كل مستويات التشكيل الشعري انطلاقا من الحرف فالصوت اللغوي فالمقطع الصوتي الزمني، فالتفعيلة فالمفردة فالسطر الشعري فالنص فالتجربة الشعرية ككل.

وبعد تفكيك بنية الخطاب الشعري اتضحت الخصوصية الحداثية التي تجعل من شعر درويش مدرسة شعرية هو لا يدعيها بحثا عن استمرارية في شق مجال التجريب الحداثي هذه المدرسة تقوم موازية للمدرسة الشعرية اللبنانية ممثلة في منظرها ومثربها إبداعا، أدونيس الذي بخلوده إلى التفكير والعقلية أفقد الشعرية مادة مهمة في تسيير التجريب هي التي أعانت درويش على أغناء زعم النتاج الإبداعي أولا وهي توصيف الواقع بكل أبعاده الواقعية والرومانسية والتفاعل معها، فلذلك وجدنا أنه كلما اختصت المدرسة اللبنانية مذهبا اغماضيا يعسر مقروئية الشعر ويعقلها كلما انصبت المدرسة الأخرى على إنشاء العكس المقابل لذلك. وحتى وإن كان درويش في محاوراته يكني عن مضادة المدرسة اللبنانية غير قادر على التصريح بذلك، والطرف الآخر لا يتوانى في نقد مذهب الوضوح والخطابية لدى

أصحاب المدرسة الدرويشية، خاصة حين الحديث على مفهوم ثورية الشعر، فهذا التفاعل والمشاحنة يشكل في رأينا حسا إبداعيا خفيا عند درويش.

يجمع درويش في انتقاله من العام إلى الخاص، ومن الموضوعي إلى الجمالي ومن الحداثي المدرسي إلى الحداثي التجريبي بين ارضاء الشروط النقدية، وبين الإضافات التي تتوخى الوفاء لتطوير بنية الخطاب الشعري, دون أن تطمع في صياغة مشروع حداثي يدعي الريادة, والطليعة, فبعد اتضاح خصوصية التركيب الشعري الحداثي واستقرارها بعض الشيء ألفينا درويش ينحو منحنى التلاعب بالصياغة اللغوية تحقيقا لمقولة أن الشعر لعب باللغة, وقد تجلى ذلك في تفكيك بنية التلازم الاسنادي النحوي في أنماط تسطيرية تستجيب لدفعات التموج الانفعالي الذي يستوجب الاستفاضة على البنية النحوية.

ثم استنتجنا ظاهرة صدور الهاجس الشعري عند درويش عن ثقة أملاها التمرس برصد إيقاع الواقع المعيش دون أن يعني ذلك الواقعية الاشتراكية في إنتاج النص، وبالتالي الرؤية، تعزز هذا المنحي بصعود الحس الغنائي الذي سيختار له إيقاع تفعيلة الكامل بشتى تلاوينها من تمازج مع موسيقى بحر البسيط مقاربة جمالية للنموذج الشعري التراثي (العمودي) دون الوقوع في شرك الجمود، والتنميط وهو ما أسهبنا في إبرازه حين مناقشة البنية الشعرية للقصيدة المتولدة عن الظرف البيروني.

خلصنا بعد كل هذا إلى جمالية التكامل الدلالي في قصيدة درويش، الشيء الذي يجعلها تتفلت من كل منهج نقدي صارم يدخل طقسها باشتراط تفكيك بنيتها ولعل ذلك كامن في انبنائها على الصياغة الغنائية الارتجالية التي تستعين بكل شيء، بالحكمة والنكتة والتصويت (التنغيم) والتقليدي الشعري، والنشيدية والإنشادية وما لها إليها من الشتات الذي هو جماع البنية، لذلك تبين لنا أن النص الشعري في تجربة درويش موسوم بالانفتاح على الإضافات في الصياغة يكون ذلك إما بالتنقيح

أو التواصل واستئناف الكتابة، أو بالارتجال أثناء الإلقاء (الإنشاد) الشعري، خاصة وأن ظاهرة إنشاد القصيدة جمالية يختص بها درويش دون الأصوات الشعرية الحداثية الأخرى، التي تكتفي بالكتابة، لتترك للنقد إجراء القراءات على الإبداع وتفعيلها وفق مقتضيات القناعات اللاّحقة بروح العصر.

المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

1. الآثار الكاملة، أدونيس (على أحمد سعيد)، دار العودة بيروت.
2. الأعمال الكاملة، معين بسيسو، دار العودة بيروت، ط 1981/6.
3. ديوان أبي سلمى، (عبد الكريم الكرفي)، دار العودة بيروت، ط1971/1.
4. ديوان السياب، بدر شاكر السياب المجلد الأول دار العودة بيروت، دط1971.
5. ديوان سميح القاسم، سميح القاسم، دار العودة بيروت، دط/1973.
6. ديوان صلاح عبد الصور، صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت، ط1972/1.
7. ديوان عزالدين المناصرة، عزالدين المناصرة، دار الشباب قبرص، دط 1987.
8. ديوان محمود درويش، محمود درويش، المجلد الأول والثاني، دار العودة بيروت.
9. عصافير بلا أجنحة، محمود درويش، دار العودة بيروت، ط1978/2.
10. مختارات شعرية، محمود درويش دار جنوب للنشر، دط/دت.
11. مديح الظل العالي، محمود درويش دار العودة بيروت، ط1983/2.
12. هي أغنية، هي أغنية، محمود درويش، دار الكلمة للنشر، ط1986/1.
13. ورد أقل، محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1986/1.
14. يوميات الحزن العادي، محمود درويش، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية دار العودة بيروت، ط1978/2.

مراجع البحث العربية

1. الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د شفيع السيد، دار الفكر العربي، دط، د ت.
2. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، د مفيد محمد قميحة، دار الآفاق الجديد بيروت ط1/1981.
3. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة مؤسسة نوفل، بيروت ط1/1981.
4. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال: (1938-1928) هو غسان كنفاني مؤسسة الأبحاث العربية بيروت, ط3/1981.
5. أدب المقاومة، د غالى شكر، دار الآفاق الجديد بيروت ط7/1979.
6. أدبنا الحديث بين الروئا والتعبير، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت, ط1 / 1979.
7. الأدب وقيم الحياة المعاصرة، د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، دت.
8. الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، محمد القاضي، الدار العربية للكتاب ليبيا / تونس، دط / 1983.
9. أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، د.عبد العزيز المقلح، دار الآداب، بيروت، ط1 / 1985.
10. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 / 1983.
11. الأسلوب والأسلوبية، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ط2 / 1982.

12. الإشارات الإلهية، ألتوحيدي (أبوحيان) تح: داود القاضـي، دار الثقافة العربية بيروت، ط2 / 1982.
13. الأصوات اللغوية، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2/ 1971.
14. أصوات من الزمن الجديد، د. عبد العزيز مقالح، دار العودة بيروت، ط1 / 1980
15. إعجاز القرآن، الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، دار المعارف بمصر، د.ط.د.ت.
16. الإمتاع والمؤانسة، أ. التوحيدي (أبو حيان)، المكتبة المصرية صيدا بيروت د.ط.د.ت.
17. الأمالى، القالى (أبو اسماعيل)، دار الآفاق الجديد بيروت د.ط./1980.
18. إنتاج الدلالة الأدبية،صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط1/د.ت.
19. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيوطيقات إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد، دار العالم العربي، د.ط.د.ت.
20. بحثا عن الحداثة، محمد الأسعد، مؤسسة الأبحاث الغربية لبنان، ط.1986/1.
21. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د.يوسف حسين بكار دار الأندلس، ط 2/ 1983.
22. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفي السعدني منشأة المعارف بالإسكندرية، دط.دت.
23. بنية الخطاب الشعري، د عبد الملك مرتاض، دار الحداثة لبنان. دراسية تشريحية لقصيدة " أشجان يمنية" لعبد العزيز المصالح ط1/ 1986.

24. تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) د. محمد مفتـاح، المركـز الثقافي العربي، المغرب ط1986/3.
25. ت. س اليوت: الأرض اليبان، الشاعر والقصيدة، د.عبد الواحـد لؤلـؤة المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1980/1.
26. التــوراة.
27. جدل الشعر والثورة، نزيه أبو نضال، المؤسسة الغربية للدارسات والنشر، ط1989.
28. جمهرة أشعار العرب، القرشي (أبو زيد محمد بن أبــي الخطــاب)، دار المسيرة، بيروت، د.ط /1978.
29. جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، دط – دت.
30. حداثة السؤال، محمد بنيس, المركز الثقافي العربي، ط2 / 1988.
31. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، الطبعة الشرقية لفرنسا، دط/1978.
32. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، د.صالح أبـو اصـبع، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر، ط1979/1.
33. حركية الإبداع، درسات في الأدب العربي الحديث، د. خالد سـعيد، دار العودة بيروت، ط1979/1.
34. الخصائص، ابن جني تج: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت دط، دت.
35. الخطيئة والتفكي، د. عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي جـدة، ط1/ 1984.
36. خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، إيليا حاوي، دار الثاقفة لبنان، ط1983/1.
37. دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، ط3/ 1983.

38. دراسات في الشعر السوري الحديث، وفيق خنسة، ديـوان المطبوعـات الجامعية الجزائر، ط1982/2.
39. دراسات في نقد الشعر إلياس خوري، دار ابن رشد، ط1 /1979.
40. دفتر الثقافة العربية الحديثة، عصـام محفـوظ، دار الكتـاب اللبنـاني ط1973/1.
41. دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، شكري عياد، دار إلياس العصـرية القاهرة، دط، دت.
42. ديوان المتنبي، المتنبي، دار للطباعة والنشر، دط/1980.
43. ديوان محمد الفيتوري، محمد الفيتوري، دار العودة بيروت، ط1979/3.
44. ديوان إمرئ القيس، إمرئ القيس تصحيح ابن أبي شنب الشركة الوطنيـة للنشر والتوزيع دط/1976.
45. ديوان النابغة: النابغة الذبياني، تح: فوري عطوي دار صـعب بيـروت دط/1980.
46. الذاكرة المفقودة، إلياس خوري، مؤسسة الأبحـاث العربيـة بيـروت، ط1980/1.
47. الرومانسية في الشعر الغربي والعربي إيليا حاوي دار الثقافة بيـروت، ط1980/1.
48. زمن الشعر، أدونيس (علي أحمد سعيد) دار العودة بيروت، ط1978/2.
49. شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر، د.واصف أبو الشباب دار العودة بيروت، ط1/ 1981.
50. شعر المعلقات السبع، الزوزني، دار بيروت للطباعة والنشر, دط/ 1980.
51. شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1 / 1979.

52. شرح الحقيقية، دراسة في شعر معين بيسو، محى الدين صبحي، دار الطليعة، بيروت ط1/1982.
53. الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، د. هاشم ياغى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1/1981.
54. الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، د. كامل السوافيري، مطابع سجل العرب، ط1/1985.
55. الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت ط 1981/3.
56. الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار طوبقال للنشر المغرب ط1/1988.
57. صدمة الحداثة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة بيروت ط6/ 1979.
58. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع دار الفكر للنثر والتوزيع عمان، دط/1983.
59. الصورة الشعرية في التراث النقدي، د.حابر عصفور دار التنوير للطباعة والنشر، ط2/1983.
60. الصورة الشعرية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، أربد الأردن ط1/دت.
61. الضرورة الشعرية، السيد ابراهيم محمد، دار الأندلس ط2/1981.
62. علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، بسام بركة، مركز الانماء القومي دط.دت.
63. الغزل العذري، يوسف اليوسف، ديوان المطبوعات الحامعية الجزائر، ط2/1982.

64. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت دط/1980.
65. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين بيروت، ط2 / 1981.
66. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي السيد، سراس للنشر دط،دت.
67. في الشعرية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1987/1.
68. في معرفة النص, يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة ط1983/1.
69. في النقد النظري، نحو حركة نقد أدبي راسخة، د. عبد الرحمان ياغي الدار العربية للنشر، عمان دط/1983.
70. فن الحياة فن الكتابة د. أسعد أحمد علي الاتحاد الوطني للطباعة، اللجنة الإدارية، كلية الآداب سورية ط1977/1.
71. فاتحة لنهايات القرن، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة بيروت، ط1980/1.
72. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط1981/6.
73. كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، مصطفى حركات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، دط/1986.
74. لغة الشعر، أحمد يوسف دواد، منشورات دار الثقافة والإرشاد القومي دمشق، /دط/1980.
75. لغة الشعر الحديث، د. سعيد الورقي, دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان, ط3/ 1984.
76. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، سلسلة كتاب الهلال يوليو 1969.

77. محمود درويش، ومفهوم الثورة في شعره، فتحية محمود، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر, دط/1987.
78. مدينة بلا قلب، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ــ القاهرة، ط1968/3.
79. المدارس الأدبية فس الشعر العربي المعاصر، د.بسيب نشاوي (.....) دمشق دط/1980.
80. المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله المجذوب، ج3، دار الفكر ط1970/2.
81. مسألة الشعر والملحمة الدرويشية، أفنان القاسم، عالم الكتب، ط1987/1.
82. مستقبل الشعر، محمد ياسر شرف، دار الوثبة دط/1982.
83. مطارحات في فن القول، محي الدين صبحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط/1978.
84. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور المركز العربي للثقافة والعلوم، دط/1982.
85. مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار العودة بيروت دط/1979.
86. مقدمة للشعر العربي، أدونيس (علي أحمد سعيد) دار العودة بيروت ط1979/3.
87. ملكة السنبلة، عبد الوهاب البياتي، دار الطليعة بيروت ط1979/1.
88. ممارسات في النقد الأدبي، يمنى العيد، دار الفارابي بيروت، دط/ 1975.
89. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1981/2.
90. الموزانة: الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط2 /1972.

91. موسيقى الشعر، محمد شكري عياد- دار المعرفة ط1/ 1968.
92. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل دار الآفاق الجديد بيروت ط1985/6.
93. نظرية اللغة والجمال في النقد العربـــي، د. تـــامر ســـلوم, دار الحـــوار ط1983/1.
94. النقد الأدبي، وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث، علـــي يـــونس الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ دط/1980.

المراجع الأجنبية

1. نبية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار طوبقال للنشر، المغرب ط1986/1.
2. جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، كتاب ـ مجلة الأقلام بغداد، دط/دت.
3. الشعرية، تزفيطان طودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر المغرب، ط1/ 1987.
4. علم الجمال، دني هويسمان، تر ظافر الحسن، مشورات عويدات بيروت ط3/ 1980.
5. علم الجمال، هنري لوفاتر، تر محمد العيتاني، دار الحداثة، دط/دت.
6. في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، تر: د. عثمان أمين، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، ط1963/1.
7. فن الشعر، هيغل، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ط1981/1.
8. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر محمد الولي، ومبارك حنوزن، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1988/1.
9. لذة النص، رولان بارط، تر: فؤاد صفاء والحسين سبحان، دار طوبقال للنشر المغرب، ط1988/1.
10. نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت ط1981/2.

الدوريات

1. مجلة الآداب، ع: 11، نوفمبر، 1977.
2. مجلة الحرية، أكتوبر 1989.
3. مجلة الدّوحة ع: 86 / أبريل 1982.
4. مجلة الدوحة، ع: 81 / سبتمبر 1982.
5. مجلة فصول، المجلد: 4، ع: 4، سبتمبر 1984.
6. مجلة فصول، المجلد السابع،ع: 1، 2/ أكتوبر 1986، مارس 1987.
7. مجلة الكرمل ع:6، ربيع 1982.
8. مجلة الكرمل ع،11 / 1984.
9. مجلة الكرمل، ع::21، 22، /1986.
10. مجلة الكرمل، ع: 33 / 1987.
11. مجلة كل العرب، ع: 311، سبتمبر 1988.
12. مجلة كل العرب، ع: 43 الاثنين 19 نوفمبر 1990.
13. مجلة اليوم السابع، ع: 97 / 1986.

المراجع العامة

1. قراءة شعرية لمحمود درويش مسجلة على شريط.